أدونيس

العَقْل المُعْتَقَل

—١—

الحيَّة التي لا تَستَطيع أنْ تُغيِّر جلدَها ، تَهْلك. كذلك البشر الذين لا يقدرون أن يغيّروا آراءهم ، لا يعودون بشراً.

—٢—

بِقَدْرِ ما نصعد عالياً ، نبدو صغاراً لهؤلاء الذين لا يعرفون أن يطيروا.

نيتشه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

—١—

اعتقاد الإنسان بأنه يمتلك الحقيقة هو مصدر كلّ قمع. فهذا الاعتقاد يعتقِل العقل: عَقْل الذاتِ، وعَقْلَ الآخر. ذلك أنّ كلّ اعتقادٍ من هذا النوع هو، بالضرورة، إرادةٌ سياسيّة. وممارسة القوّة المرتبطة به، إنما هي الإرهاب والطغيان. بل ربّما أصبحَ قَتْل الآخر، بالنسبة إلى الذّات التي تعتقد هذا الاعتقاد، جزءاً لا تكتملُ إلّا به، لأنّه يمثّل لها الانسجامَ، ويمثّل السّلامَ والخلاص.

إنَّ في هذا ما يُوضح لنا كيف أن المذهب السياسيّ — الإيديولوجي يطلب من أتباعه ما يطلبه المذهب الدّيني من أتباعه: الخضوع دائماً، والتّضحية بالذّات حيناً، والقبول بتضحية الآخر غالباً. في الأضحية يتلاقى «الدينيُّ» و«الإيديولوجيّ»، وتَتَمَفْصَلُ «اللّاهوتانيّة» و«السّياسانيّة».

لعلَّ في هذا أيضاً ما يُوضح ، على مستوى البحث والمعرفة ، كيف أنّ العَقْلَ العربيَّ المهيمنَ مُعْتَقَلٌ ، وأنّه لكي يموّه اعتقاله كسائد ، يَعْتَقِلُ غيره ، كمَسود . وفي أبسط الحالات ، نلاحظ أنّ العقل العربيَّ السائد ليس إلاَّ عبوديَّةَ خضوعٍ أو جبروتَ إخضاع . فبدءاً من قبول الأضحية ، لا بدّ من قبول الخضوع ، من جهة ، وقبول إبادة الغير ، من جهة ثانية : والغير هنا هو العدّو / العميل ، بلغة الايديولوجيّة السياسيّة ، وهو الخارج/ الكافر ، بلغة التدينيّة اللاّهوتانيَّة .

— ٢ —

المذهبيّات ، سواء كانت لاهوتانيّة أو سياسانية ، سلطات . إنها ، إذن ، تفرض بالضرورة أشكال القَمْع الخاصّة بالسّلطة .

السّلطان لا يملك ، بقوّةٍ وسيطرة ، إلّا على بشرٍ يفكّرون بطريقةٍ واحدة . وانطلاقاً من ذلك يصبح «طبيعياً» القضاء على الأشخاص الذين يبتعدون عن «الصّراط» . ولعباراتٍ مثل «التّصفية» أو «التّطهير» ، هنا ، دلالة «دينية» . فالذين يكون من نصيبهم التّصفية أو التّطهير ، يكونون بمثابة الدّنَس الذي يُصيب الجسم السّلطانيّ «الطّاهر/ المقدّس» ، أو يكونون «عملاء» ، منحرفين» ، «مخرّبين» ، «خونة» ، ... الخ . ذلك أن الفكر «السلطانيّ» ، سواء كان لاهوتانياً» ، أو «سياسانياً» ، لا يواجه الآخر من حيث أنه إنسانٌ يعقل ويفكّر ، يبحث ويتساءل ، بل من حيث أنه كائنٌ «يؤمن» أو «يكفر» ، «يخضع ويتبع» ، أو «يرفض وينابذ» — أي أنه لا يواجه الآخر إلّا **اتّهامياً** ؛ والآخر «مجرمٌ» ، سلفاً ، بشكلٍ أو آخر ، وعليه أن يثبت «براءته» إذا أراد أن يحيا .

— ٣ —

إن كانت هذه الصّورة هي السّائدة — وفي ظنّنا أنّها كذلك — فما يكون دور الشّخص الذي يمكن أن نصفه ، حقّاً ، بأنّه مفكرٌ؟ إنّ دوره يكمن ، تحديداً ، في نقد هذا العَقْل الاعتقاليّ ، في تفكيكه وتهديمه . لكن ، حين يمارس هذا الدّور ، لا بدّ من أن يجد نفسه ، باديء بدء ، باحثاً عن مَنْشأ هذا العَقْل ، وأسباب تكوّنه ،

وعوامل استمراره. وسوف يتبيَّن له أنَّ «المُعْتَقَلَ» أي مكان الاعتقال ليس «النّظام» وحده، أو المؤسّسة» وحدها، وإنما هو أيضاً «ذهنُ» المُعْتَقِدِ ذاته، وهو «مُعْتَقَده»، كذلك. وَيتّضح له بالتالي، أنّ مجرّد تَهديم النّظام أو المؤسّسة لا يؤدّي إلى تهديم «المُعْتَقَل»، وأنّ عليه، بالإضافة إلى هذا التّهديم، أن يدرسَ بُنَى الفكر والشعور، وأن يهبط عميقاً في اللّاشعور الجَمْعيّ والفَرْديّ، لكي يقدر أن يَفْهم المبدأ الذي يتأسّس عليه «المُعْتَقَلُ» ويصدرُ عنه. فلكي يتغيَّرَ ما بالظّاهر، لا بدّ مِنْ أن يَتَغيَّرَ ما بالباطن. بتعبيرٍ آخر، لا بدّ لكي يتغيَّرَ ما بالمجتمع، من أن يَتَغيَّرَ ما بالأنفس. خصوصاً أننا لا نقدر أن نغيّر ما نجهله، وإنما نقدر أن نغيّر ما نعرفه.

هنا، مرّةً ثانية، يكمن دور المفكّر العربيّ، خصوصاً في هذه المراحلِ التي هي مراحلُ انتقالٍ وتأسيس. أمّا إذا أراد أن يظلّ كما يشاء له السّلطان: «يهجو» أو «يمدح»، «يصالح» أو «يخضع» فإنه يخون دوره. وهذا ما نعيشه، اليوم، بفضل ثقافة النّفط، خصوصاً، وأدوات إعلامها وأجهزته. ومن هنا لا نغالي إذا قلنا: ليس في المجتمع العربيّ حركة تفكيرٍ نَقْديّ وخلّاق. وإنما هناك مفكّرون مقموعون هامشيون. وما يقوله هؤلاء، بفضل الهوامش القليلة الباقية، يُتّهم بأنه تخريبيّ هَدّام. لكن، في هذا وحده، لا يكمن شرف الفكر العربيّ وحسب، وإنما يكمن أيضاً شرف الإنسان العربيّ.

— ٤ —

إنَّ فكراً عربيّاً حديثاً لا يبدأ من السؤال النّقدي: كيف تأسّس ما نسمّيه بـ«الفكر العربي» أو «الفكر الإسلاميّ»، ما معناهُ، ما مداهُ — لا يمكن أن يكونَ إلّا فكراً بلا جذور وبلا فاعليّة، تماماً كالنّباتات، المعرّشة الطّفيليّة، أو الفِطْريّة.

مع ذلك، ثمّة انهماكٌ سائدٌ بدراسة الظاهر السياسيّ. «الواقع المرئيّ، المباشر هو وحده الجديرُ بأن يكونَ ميدانَ البحث»: يقول لك بعضهم، باسم عِلْمَوِيّةٍ، أو مادّية خانقة. لكن السّؤال هو: ما المرئيّ العربيّ؟ ما وراءه؟ ما الذي يعطيه الصّورة، وما معناه؟ إنّ دراسة ذلك الظّاهر لا قيمةَ لها، إذا لم نعرف باطنه أو ما وراءه. إنّ دراسةَ المُعلَن، وحده، خصوصاً في مجتمع كالمجتمع العربيّ، تظلّ

سطحيّة وعقيمة. ذلك أنّ هذا المجتمع يقومُ، في اعمق خصائصه، على المَكْبوت، المحجوب. حتّى أنه يمكنُ القول إنّ الفكر العربيَّ الحقيقيَّ، اليوم، هو الذي يدرسُ المخبوءَ لا المكشوف، والصّمت لا الكلام.

—٥—

هذا وضعٌ يسمح لنا بالتّوكيد على أنَّ الأسئلة الأساسية التي يمكن أن تؤدّي إلى تأسيس فكر عربيّ جديدٍ، قلَّما تُطْرَح. وفي غياب هذه الأسئلة، يَنْشطر الفكر العربيّ السّائد في اتجاهين: الأوّل لا يقول للعرب إلّا «المستساغَ»، «المعقولَ». وهذان يزيدان المكبوت كَبْتاً، ويطمسان الإمكان. وإذا كان التاريخ في الأمم الحيّة جميعاً هو تاريخ الإمكان، أي تاريخ الإبداع، فإنّ تاريخ العرب الرّاهن هو «المستساغ» — أي تاريخ الرّماد، تاريخ النّظام/ المؤسسة.

أمّا الثاني فيقول للعرب «مستساغاً» نظريّاً من نوع آخر — كأنّه يقول الثّيابَ لا الجسد، والظلّ لا الشجرة. وهو، إلى ذلك، يبدو، في التطبيق، كأنّه رَمْلٌ بينَ الأَسْنان.

ولعلّ في هذين الاتّجاهين ما يفسّر كيف أن «النّهضات» أو «الثورات» العربيّة المتلاحقة في هذا القرن، لم تكن إلا ثياباً، وكيف أنّ العقل والجسد استمرّا في قيودهما القديمة، وقد أُضيفت إليها قيودٌ جديدة: القمع «الحديث» في شتّى أنواعه.

هذه الأزمة المعرفيّة هي في أساس أزمة الإنسان العربيّ[1].

—٦—

لا نقدر أن نؤسّس فكراً عربيّاً جديداً، إلا بدءاً من معرفة الفكر العربيّ القديم معرفةً نقديّة تمثّله وتفتح آفاقاً أخرى، بحيث يبدو كأنّه موجةٌ، وكأنَّ الفكر الجديد

---

(١) ربّما لهذا لا نرى في حقل المعرفة العربيّة ما يزدهر غير الشعر. ذلك أنه، عُمْقيّاً، تخريبٌ نبيلٌ يشوّش كلَّ شيء— بحثاً عن شيء جديد آخر، وتطلّعاً صوب آفاقٍ أخرى.

انشطارٌ منه ، وانفصالٌ عنه في آن. والإسلامُ هو مادّة الفكر القديم ، ومدارُه ، وهو ، إلى ذلك ، نواتُه الحيّة ، الفاعلة ، المستمرّة.

مع ذلك يقول لك بعضهم هامساً : « ليسَ الدّين إلا وهْماً ». لكنّ هذا « الوهم » ، كما أجيب هؤلاء : جَهْراً ، هو الذي يحرّك الإنسان العربيّ — المسلم ، وهو مصدر فكره وقيمه وسلوكه ، وهو ، إلى ذلك يقينه المطلق ، ورجاؤه الكامل.

وهذا « الوهم » تمارسه ، بيانياً ، شعوبٌ أو جماعاتٌ ، تؤمن أنّها ليست إلّا ناقلةً لكلام نبيٍّ اختاره الله ليعلن ، بوساطته ، وَحْيَه ، وليجعلَ منه خاتمَ الأنبياء — أي كلمته الأخيرة.

وسواءٌ أنكرَت المذاهب الإيديولوجيّة ، المادية أو العقلانيّة ، هذا الوَحْيَ — « الوَهْم » ، أم لا ، فهذا أمرٌ لا قيمة له ، ما دام هذا « الوهم » يفعل في نفوس المؤمنين به وعقولهم ، كأنّه الحقيقة الوحيدة ، الأولى والأخيرة. بعبارة ثانية ، إن « بطلانه » أو « لاعلميَّته » أو كونه « انعكاساً » لواقع ماديٍّ ، تفسيرات لا تغيّر من الأمر شيئاً ، بل لا تجدي شيئاً — خصوصاً على الصعيد العملي. الأساسيّ إذن هو تحليلُ هذا « الوهم » ، ودراسة وظيفته في النفس والعقل والحياة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

— ٧ —

مِن هذه الشُرفة ينبع اهتمامي بالدّين ، في أصوله الأولى ، وفي تجلّياته الحديثة. وفي إطار هذه الأخيرة عُنيت بالثورة الإيرانيّة. وقد أيّدتها ، دون تحفُّظ ، بالنسبة إلى ما قبلها : نظام الشاه. أمّا ، من حيث البُعد الحضاريّ — الإنسانيّ ، فقد كان واضحاً أنني لا أقف مع هذه الثورة إلا كلحظةٍ تاريخيّة محدّدة ، في ظروف محدّدة ، وأنّني لست معها بإطلاق ، أو فيما تؤولُ إليه ، بإطلاق. هكذا تحفّظت إزاءَها لحظةَ أيّدتها.

غير أنّ معظم الذين قرأوا كلامي حول هذه الثورة قرأوه بِـ« عَقْلٍ مُعْتَقَل » ، فشوّهوا كلامي ، ناسبين إليّ آراء لم أقلها ، ومواقِف لم أقفها. بين هؤلاء صادق

العظم(١) الذي نشر مقالةً بعنوان «الاستشراق والاستشراق معكوساً» (الحياة الجديدة، العدد ٣، السنة الأولى، كانون الثاني — شباط ١٩٨١)، يصفني فيها بأنني «إسلامانيّ»، متعصّب للعودة إلى الإسلام، وبأنني، استطراداً، متعصّبٌ لـ«روحانيّة الشّرق» أعيد «إنتاج أسطورة الخصائص مقلوبةً لصالح تفوّق الشّرق بروحانيّته على الغرب». ويتوّج وصفه «الفكريّ» هذا بوصف «أخلاقيّ» يقول فيه: «أدونيس قوميّ سابق، وعلمانيّ سابق، واشتراكيّ ناصريّ سابق، ويساريّ متطرّف سابق أيضاً». وواضح أن مثل هذه الجرأة على الاتّهام لا يمكن أن تكون جرأة مفكّرٍ حقيقيّ، وإنما هي جرأة «مُدَّعٍ عام»: إنها جرأة شُرطيّة(٢).

وهذه أحكامٌ لا يُطلقها «عدوّ» لأدونيس، بل «صديقٌ» له عملا معاً في مجلّة «مواقف»، نظريّاً، بل هما «رفيقان» سابقان في «القوميّة» (الحزب السوري القومي الاجتماعي)، وجمعتهما معاً مواقف عمليّة في نقد الطغيان، والممارسات الناصرية والاشتراكيّة، وفي الانتصار لحريّات التعبير حتى في «نَقْد الدّين».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كيف يمكن إذن أن نفسّر هذه «الاحكام»؟ لكن، كيف يمكن أن تصدر أقوالٌ كهذه عن شخصٍ يطرح نفسه، ضمنيّاً، كنموذج عربيّ للفكر الصّحيح والممارسة الصّحيحة؟ ألا يتوجّب علينا أن نرثي للحياة التي يكون نموذجها في هذا المستوى، ومن هذه الطينة؟

---

(١) تمكن تسمية أشخاص آخرين ينتشرون في بعض المجلات والصحف العربيّة. لكن الجميع يعرفون أنّ هؤلاء ليسوا إلّا موظّفين مُسْتكتَبين، وأنّهم «صوتُ السيّد». إذن، لا يستحقّون المناقشة، بل الرّثاء.

(٢) وهذا دون ما يقوله عن ادوار سعيد الذي يوحي، صراحةً، بأنه عميلٌ للمخابرات الأميركيّة، وللسّياسة الأميركيّة، إجمالاً، إذ أنه كما يقول صادق العظم «يقدّم نصائحه»... «إلى صانعي السّياسة الأميركية وخبرائهم واختصاصيّيهم حول أفضل الأساليب لتمتين الأسس التي يمكن أن تستند إليها التوظيفات الأميركية في الشرق الأوسط، وأفضل الطرق لتحسين شروط علاقة التبعية المذكورة... الخ». (ص ٢٧ من المجلّة المذكورة). لكن، ماذا لو قرأنا مقالة صادق العظم هذه، بمنطقه هذا؟ يمكننا آنذك أن نقول إنه هو نفسه يكتب «تقريراً»، أو إنه، لكي نستخدم كلماته، يقدّم نصائحه إلى المخابرات العربية حول شخص ادوار سعيد وفكره وسلوكه!

يؤسفني أن أقول إن صادق العظم يقرأ، هو أيضاً، بـ«عَقْلٍ مُعتقَل». ذلك أنّه، كما سيرى القارىء[1]، عبثَ بكلامي على هواه، وبشكلٍ يدعو للتساؤل المرّ: أيعرف صادقَ العظم أن يقرأ، وإذا قرأ هل يفهم ما يقرؤه؟ ثمّ، كيف يحقّ له أن يستهين بكرامة الشّخص البشريّ، ويطلق تلك «الأحكام»؟ أليس ازدراء الآخر هو، في الدرجة الأولى، ازدراء للذات؟ ومن لا يحترم الآخر، كيف يمكن أن يحترم نفسه؟ إن شخصاً يسمح لنفسه بأن يتّهم غيره بمثل هذه التّهم — إنّما يتّهم نفسه أوّلاً.

بلى، إن صادق العظم يكتب مقالته هذه بـ«لغة» أولئك الذين لم نسمّهم بل اكتفينا بأن نرثيَ لهم. إنه يجزّىء وَيَبْتسر، وهو إذن يشوّه وَيُحرّف. وليس هدفه أن يناقش، بل أن يتّهم. إنّ مقالته هذه جزءٌ من تلك اللّغة الاتّهامية الشائعة التي هي علامة من علامات انحطاط الفكر العربيّ، وابتذاليّته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

— ٨ —

«سنظلّ عبيداً على الأرض، ما دام لنا سيّدٌ في السّماء»، يقول باكونين. وفي ظنّي أنّ الأعمق والأصحّ، في ضوء التجربة التاريخيّة، هو أن نقول بإطلاق: «سنظلّ عبيداً ما دام لنا سيّد». وعلينا، إذن، أن نقاتل العبوديّة، في أيّ مستوى ومن أيّ نوع، وليس أن «ننقلبَ» على نوعٍ منها لكي نحلّ مكانه نوعاً آخر، كما نفعل اليوم. إننا بذلك نخلق أوثاناً أخرى نتعبّد لها. والواقع أن فكر صادق العظم (آخذه نموذجاً لكثيرين أمثاله) إنما هو، في بُنْيته الدّاخلية، سُلْطويّ يحاربُ الاستعبادَ الذي يمارسه الآخر، لكي يُحلَّ محلّه الاستعباد الذي يمارسه هو! إنه قَفَا السُّلطة.

ليس «المذهبُ»، أيّاً كانَ، معياراً. إنه مجرَّد وسيلة، مجرَّدُ إمكانٍ لغايةٍ أولى

---

(١) لم أرد أن أدخل معه في جدال، وإنّما أثْبَتُّ النّصوصَ التي اجتزأ منها ما اجتزأ، والتي تكذّب ما ذهب إليه تكذيباً قاطعاً. (راجع الصفحات ١٥٧ — ١٦٠)

وأخيرة هي الإنسان في تقدّمه وسعادته. بتعبيرٍ آخر، ليس المعيار في التديّن بهذا «المذهب» أو ذاك، وإنما هو في لهفة البحث، في عمق التطلّع نحو مزيدٍ من تفتّح الإنسان، ومزيدٍ من الحريّة. إنّ «المذاهب» كلّها لا يجوز أن تكون أكثر من نوافذ نستخدمها وصولاً إلى ما يتجاوزها: الأفق الأكثر تلألؤاً ورحابة. فالإنسان لا يُحوّل أو يعدّل أو يُرفض من أجل «المذهب»؛ بل «المذهب»، على العكس، هو الذي يجب أن يُحوّل أو يعدّل أو يرفض من أجل الإنسان. ولا يصحّ أن يكون مقياساً يُقوّم الإنسان بولائه له، بل هو الذي يجب، على العكس، أن يُقوَّمَ بمدى استجابته لحاجات الإنسان، ومدى قدرته على مساعدته في تفجير مواهبه وطاقاته إلى أقصى حَدّ ممكن. فالمطلق هو الإنسانُ لا «المذهب»: الإنسان في حركيّته وإبداعه، في صنع نفسه وصُنْع العالم، بتجاوزٍ دائمٍ، وتجدّد دائم[1]

أدونيس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صدر حديثاً

الظواهر المسرحية عند العرب	دراسة	علي عقلة عرسان
العرب بلا جواد	قصص	ملاحة الخاني
سفر الطاعة	قصص	ميلودي شغموم
دفتر النثر	نثر	سليمان العبسي
طائر النار	رواية	قمر كيلاني
أقمار منزلية	شعر	هاشم شفيق
مغامرات الأصابع والعيون	شعر	بندر عبد الحميد

عن

اتحاد الكتاب العرب بدمشق

(١) راجع الصفحات (١٥٦ — ١٦٠).

الياس خوري

النقد والنص النقدي

على الرغم من ارتباط العملية النقدية بمجموعة متعددة من العلوم الإنسانية ، فإنها لا تستطيع أن تنطلق إلا من النصّ نفسه. فالنقد ، بوصفه لغةً ثانية ، كتابةً على الكتابة ولغةً على اللغة ، لا يستطيع أن ينطلق إلا من إشكاليات اللغة الأولى ، أي من النص نفسه. فتقوم عملية نقد النص باستدعاء مباشر لمعنى النص النقدي. فالنص الذي يفتح نفسه لإمكان أن يَنْشأ منه نقدٌ عليه ، يجب أن يكون نصّاً نقدياً من حيث بنيته ، أي يجب أن يكون نصّاً متعدداً ويحتمل أكثر من قراءة واحدة ويشارك في تأسيس لغة نقدية. كأنّ الكتابة الابداعية ، وهي تُنْشيء نصوصها ، تقوم بتأسيس النصّ النقدي الذي ينقد/ ينقض ، يبني النصّ ويهدمه في الآن نفسه. وكما أنَّ كل كتابة ابداعية هي ، بمعنى ما ، استعادةٌ لإبداع سبقها وقراءة / كتابة جديدة له في زمنٍ آخر ، فإن كلّ نقد إنما يقوم باستدعاء كتابات نقديّة سابقة ويعيد إنشاءها داخل نص جديد. هذه العملية المعقدة لا تعني أننا داخل حلقة من الاستعادات ، بل على العكس من ذلك ، تعني أن الاستعادة تُعيدُ إنتاج السابق عبر هَدْمه في لغة الحاضر التي تعيدُ بناءه. فيصبح نقد الحاضر وقراءته أساس كل نقد.

لا يستطيع نقدُ النصّ أن يكون مستقلاً عن النص نفسه ، لكنه يمتلك مقتربه الخاص والمختلف. فكما أن النصّ الابداعي النقدي يعيد قراءة الواقع ويكسر العناصر الإيديولوجية في الشكل ، فإن النصّ النقدي ينطلق من الشّكل نفسه ليعيدَ دراسته واكتشافه وإدراجه داخل الحركة التّاريخية. وفي هاتين الحركتين تتكامل العملية الإبداعية. كأنَّ النص يبقى من دون نقده ناقصا وغير مكتمل ، يبقى خارج وعيه

لنفسه ، وكأنّ النقد لا يستطيع أن يَعي النصّ إلا انطلاقا منه من جهة ، وربطاً له بالحقل العلمي — الثقافي الذي ينشأ النص فيه تاريخيا ، من جهة ثانية . لذلك يبقى النص غير مكتمل إلا بشكل نِسْبيّ ، ويبقى النقد يحمل طموح الوصول الى علم الأدب ، دون أن يستطيع التحرر من كونه تأويلا .

هذا التكامل بين اللغة الأولى واللغة الثانية ، هذه الدائرة الواحدة التي تضمّها ، تطرح علينا مجموعةً من الأسئلة النظرية الهامة ، حول إواليّة الإنتاج الأدبي وإواليّة الكتابة النقدية ، حول العلاقة بين الإبداع ووعيه النقدي ، وحول الإنشاء النقديّ نفسه والكلام الكثير عن معنى النقد ، غياب النقد . أزمة النقد الى آخره ... وإذا كانت موضوعة كون الإبداع يسبق نقده . تجد تفسيرها في كون الممارسة تسبق النظرية دائماً ، فإنّ غياب النقد . أي غياب الجانب الآخر من العلاقة حول تأثير النظرية على الممارسة ، ينقل الموضوع إلى إطار أكثر دقة وخطورة ، الى طرح أسئلة حول الابداع نفسه وعلاقة الإبداع الأدبي بتطور الإنتاج الاجتماعي بشكل عام . عندها لا تكون الأزمة في النقد فقط ، بل تكون في موضوعه أيضاً . وحين تشمل الأزمة اللغة الأولى والثانية ، فإنها تكون تعبيراً عن أزمة اجتماعية — ثقافية عميقة ، وتحتاج الى تحليل يقوم بربط المستويات بعضها ببعض واكتشاف تداخل علاقاتها .

النقد والتاريخ

عندما نشر طه حسين كتابه « في الشعر الجاهلي » ، فإنه كان أميناً للمرحلة الليبرالية وللمعالجة النقدية التاريخية . وكان كتابه كنايةً عن محاولة المسّ بأساس كل نقد : نقد الدين ، كما يشير الى ذلك ماركس . ويكون بذلك ، قد قدم محاولة لاختراق النص السائد — المنسيّ (الغزالي) واعاد طرح المسألة في جذرها التاريخي . غير أن هَلَعَ النخبة الليبرالية ثم الانقلابية من انفضاح هشاشة حداثتها وعدم ارتباطها بتحويل اجتماعي جذري . قام بطمس محاولة طه حسين . واذا كانت البداية هي النقد . فإنّ النهاية صارت في التأملات « على هامش السيرة » . هكذا بقي التاريخ أسطورياً ، أو جرى دفعه الى الأسطورة وتحويله إلى جسد كامل متكامل لا تناقضات فيه . كأنّ التناقض هو العَرَضُ ، والعرض زائل ، والتكامل هو في الصّورة

الأيديولوجية التي يقدمها النصّ «الرسميّ»، أو نقيضه المتمثل بالمعارضة الدينية. والملفت أن علاقة «النهضة»، و«الحداثة» بعدها، بالتاريخ الأدبي والفكري شبه معدومة. فالتاريخ الأدبي هو سرد للوقائع والأدب التاريخي هو استعادة لماضٍ ذهبي (روايات جرجي زيدان). أما المحاكمات النقدية التي بدأت مع الفكر الاعتزالي فهي مجرد تاريخ. والتاريخ يقذف الى اكتماله في النص السلفي. هكذا تم حَصْر وعي التاريخ بين لحظتين: ماضٍ مضى ولا معنى له في الحاضر، أو هو أفق الحاضر الذي سيقوم باستعادته، وتمَّ دفنُ محاولة طه حسين النقدية، ومعها تحول النظر الى التاريخ الأدبي عن موضوعه، ليصبح في جوهره محاولة لالتقاط التاريخ في النص (الاعجاز والشعر والنبوة).

بين محاولة طه حسين ومحاولة أدونيس في مقدمته «لديوان الشعر العربي»، يقع زمن الحداثة بأسْره. وهو في جوهره قدم وعياً فوق تاريخي للتاريخ، هكذا حَلَّ محلّ هاجس الدقة التاريخية هاجس البحث عن تيارات الابداع. وقُدِّمت قراءة داخلية للشعر العربي في علاقاته بالهموم الإنسانية المعاصرة، ولا تقدم الحداثة الشعرية بالإضافة الى هذا الكتاب إلا مجرد شذرات نقدية انتقائية للتاريخ الأدبي العربي. بين حَدّيْ الشعر الجاهليّ ومقدمة «ديوان الشعر العربي»، يضيع البحث النقدي التاريخي. ويقف النقد العربي الحديث على أرضٍ متشقّقة، فبدلا من أن تستمر محاولة طه حسين عبر التعمّق في نقد المصادر التاريخية وقراءتها بعيون معاصرة، إذا بها تتحول مع الحداثة الشعرية الى موقف انتقائي، وإذا بالنقد نفسه ينتقل من أيدي النقاد الى أيدي الشّعراء والمبدعين... ويضيع التاريخ الأدبي مع ضياع البحث النقدي التاريخي، فيصبح الواقع — الحاضر مرمياً في ذاكرة متماسكة ولكنها وهمية، وافتراض تماسك الماضي ينطلق من افتراض ضمنيّ يقول بتماسك الحاضر.

ولكن أين هو نصّ الحاضر؟

نص بلا حاضر وحاضر بلا نص، النقد يستحيل والبحث في الحاضر يحيل الى بحث عن الماضي أو عن تطور الأدب العالمي، وأصبحت رحلة الطليعة الأدبية رحلة محكومة بالاستعادة. وفي زمن الاستعادة ورفض الماضي في الآن نفسه، سوف يكون

الشعر هو العلامة الأدبية الرئيسية. وفي الابداع الشعري سوف ينكشف التاريخ على تناقضاته، دون أن يستطيع وعي هذه التناقضات أن يؤسّس نقده التاريخي.

غياب التاريخ الأدبي واختزاله في محطّات أساسية (كما تشير الى ذلك كتب تدريس الأدب العربي التي تعكس وجهة نقدية سائدة) هو كناية عن غياب النقد التاريخي، أي عن غياب التاريخ كعلم. فكأن تطور المنظور التاريخي العربي يجب أن يدرس في تطور مدارس الاستشراق المختلفة، والتي كانت، في أكثريتها الساحقة، تميل الى الاستعاضة عن التاريخ المتحرك بجمود النص والى الانطلاق من فرضية لا تاريخيّة النصّ. فيتم اخضاع التاريخ لإسقاطات ايديولوجية جاهزة أو شبه جاهزة، وتضاف الى المقدّسات مقدّسات جديدة. فاللغة المقدّسة تستدعي نصوصاً مقدسة، والنص المقدس يستدعي تاريخاً مقدسا، والمقدس حاضر لأنه منسيّ، غائب في ثياب الحضور.

هل يكون غياب النقد التاريخي مؤشّراً إلى واقع الحاضر؟ هل يكون عجز البُنَى المسيطرة (السياسية والثقافية) عن اعادة انتاج سيطرتها هو في أساس عجزها عن قراءة الماضي الحاضر؟

غياب التاريخ الأدبي والفكري كتاريخ للتناقضات (يجب أن لا ننسى بعض المحاولات لاعادة قراءة التاريخ والتاريخ الثقافي العربي: هادي العلوي، عبد العزيز الدوري، حسين مروّة، أدونيس، لكنها لا تزال قراءات هامشية ومهمّشة في الآن نفسه)، هو التعبير عن غياب اللغة كحاجة دلالية. فاللغة هي مجرد إنشاء سياسي خطابي شفوي، والكتابة التي تعيد صياغة اللغة وتخضعها لحاجات الحاضر، أي لحاجات التغيير الاجتماعية لا تزال مهشّمة ومحطّمة في هذا الانتقال السريع الى عصر الاستهلاك الإعلامي، والى زمن السلطة السياسية العارية من كل دعم شعبي، والتي تتعدّد بوصفها نقيضاً للمجتمع المدني.

الأدب كتاريخ نقدي، أي كإعادة قراءة وتصنيف للماضي ليس مجرد حاجة «تأريخية» ماضويّة، انه تعبير عن حاجات الحاضر وعندما لا تكون قراءة الماضي ممكنة إلا في أطر فكرية تابعة، أو كأعادة انتاج للتعليق على النصوص وشرحها، فإن

هذا يعبّر عن موت اللغة. فمشروع عصر «النهضة» في الإحياء اللغوي، ومشروع «الحداثة» في الانتقال باللغة الى مناطق تعبيرية جديدة، اصطدما بضرورة قراءة الماضي، وخرجا وهما لا يزالان عاجزين عن اقتحام أسوار التاريخ الأدبي، والإشارة الى الزوايا المهملة عبر اعادة تنظيم المعنى الدلالي للتحقيب الأدبي.

التاريخ النقدي

في ظل غياب أو هامشية النقد التاريخي، يصبح التاريخ النقدي العربي الحديث في المأزق. كيف نؤرخ أو نحقّب؟ ليس التحقيب عملاً اعتباطياً، إذ لا يكفي أن نشير الى تعاقب اتّجاهات نقدية: النقد التاريخي، النقد الرومانسي، النقد الواقعي... حتى نكون قد امتلكنا تاريخا نقديّاً. فالتاريخ النقدي يفترض تطورا داخليا، وهو تطور مرتبط بمجالين: مجال تطور الأدب العربي الحديث من جهة، ومجال تطور المستوى النظري والعلمي: الفلسفة، علم النفس، علم اللغة، علم الاجتماع ـــ هذه العلوم التي يشكل النقد الأدبي محطةً لها. غير أن قراءة أولى للنتاج النقدي العربي من طه حسين الى محمود أمين العالم ومن أنور المعداوي الى نقد مجلة «شعراً»، يكشف لنا عن علاقة ناقصة. فالنقد يتطور ويبني تاريخه الاصطلاحي انطلاقاً من لحظتين: لحظة النتاج الأدبي المليء بالانقطاعات ولحظة العلاقة بالنتاج النقدي الغربي المعاصر. وبقيت العلاقات الداخلية التي تصنع تاريخا نقديا غائبة، كما بقي التفاعل بين الانتاج الابداعي والانتاج العلمي والفكري ناقصا هو الآخر.. حتى اننا لا نستطيع أن نكتشف خيطا من التطور الداخلي الذي يصل بين أطراف احد اتجاهات النقد العربي الحديث. فالنقد الواقعي على سبيل المثال، (ونحن نأخذه كنموذج، من حيث أنه ينطلق من نقطة تماسك واضحة هي الماركسية، ويستطيع بالتالي أن يشكل نَسَقاً مبدئاً، بينما لا نجد هذه الإمكانية في المدارس ـــ الاتجاهات النقدية الاخرى)، لا يقدم علاقة تطورية واضحة بين نقد محمود أمين العالم على سبيل المثال وما يكتب اليوم من حيث يُعدّ نقداً ماركسياً. أين نبحث عن العلاقات المتنقدة داخل الجسد النَّقْدي!

يجد السؤال عن تاريخ النقد جذوره في مكانين آخرين: في السؤال عن تاريخ الإبداع من جهة، وفي السؤال عن انتاج المعرفة الاجتماعية من جهة ثانية.

السؤال الأول يعطي جوابه ، أمّا السؤال الثاني فهو معلّق في فراغ إنتاج إواليّة المعرفة الاجتماعية التي بقيت غائبة . في السؤال الأول ، نكتشف أنّ الإبداع يملك تاريخا اصطلاحيا ، إنه تاريخ الوعي المتشقّق . فالإبداع الأدبي ، في مجالاته المختلفة ، يقدّم صورة عن الوعي العربي بتناقضاته المتعددة ، عن وعي الحاضر ووعي العلاقة بالتاريخ أو بالرّمز التاريخي ، حتى وإن بقي هذا الوعي كلياً في سمته الغالبة . أما السؤال عن إنتاج المعرفة الاجتماعية فإنه يقدم جواباً غائماً : هل التخلف العلمي والتقني يفسر هذا التحول الكامل الى الترجمة المُبْتَسرة والاستهلاك اللاعقلاني ، وهل عدم القدرة على التعريب الحقيقي تجعل من علاقتنا بالعلم الحديث في كشوفاته الثلاثة : التاريخ والتحليل النفسي وعلم اللغة ، علاقة برانية ، فلا يستطيع الكشف العلمي أن يدخل الى سياق النص العربي ، ولا تنتج هذه الكشوف نصوصا عربية جديدة ؟

الجواب عن هذا السؤال المعقد يكمن في مكان آخر ، فالمعرفة لا تنتج خارج الحاجات الاجتماعية والحاجات الاجتماعية تحتاج الى قنوات تقوم بحفرها للتعبير عن نفسها . غير أن الجواب الذي قدمته « النهضة » ، ومن بعدها الحداثة على التحدي الغربي كان جواباً ملتبساً ، فجرى تقديس فكرة الدولة وعبادة دورها ومركزيتها ، كحاملة للتقدّم ، حتى تمّ إحلال الدولة محلّ المجتمع ، وأصبحت أجهزة الدولة ، المحدثة ، بديلاً للمجتمع قبل أن تتحول الى نقيضه . ثم تحولت الدّولة في زمن الرَّيْع النفطي من مركز لتنظيم الثروة الى مركز لتوزيعها ، حتى تم تحويل المجتمع من جسدٍ حي الى جثة . ثم بعد هذا يُصاب بعضهم بالدهشة حين يرون المجتمع المدني يستعير النصوص التراثية وهو يحاول الدفاع عن نفسه أمام فراغ القيم الذي خلفته الدولة القومية المهزومة .

ربما كان أحد الأسباب الرئيسية لغياب وعي الإنتاج الاجتماعي من قبل المنتجين أنفسهم ، يعود الى غياب النص النقدي ، أي غياب النص الذي يستطيع أن يقدم تحليلا عقلانيا للواقع الاجتماعي ، وأن يقدم نسقاً ، ولكن عوض ذلك ، وبدلاً من أن تتعايش الأنساق وتختلف وتأتلف، فانها تصبح مقاطع صغيرة لا تجد وحدتها الداخلية . هكذا يصير النص الى الانفصال عن الواقع التاريخي ، ويكون وعي

الواقع إسقاطات أو شذرات أو مزاجاً منها . ولا تجد الكتابة عناصر وحدتها . هذا لا يعني أن النقد العربي لا تاريخ له ، إذ نستطيع أن نجد له تاريخاً اعتباطيا . لكننا سنصطدم بالنهايات الناقصة وبالانقطاعات والدّهشة الدائمة . وما واقع الفكر النقدي العربي اليوم ، في مرحلة الحرب الأهلية الطويلة ، إلا النموذج الصارخ على هذه النهاية الناقصة ، فعوض أن يحاول الفكر النقدي اكتشاف مواقع خلله وعجزه عن فهم أسباب الانهيار الاجتماعي وإشكاليته وعن فهم مأزق الحداثة ، إذا به يستمر في لعبته القديمة ، يقف حائراً ، ثمّ يندفع الى دفاعاته التقليدية في البحث عن النماذج ، أي عن النتائج التي لا تاريخ لها .

هذا الأفق اللاتاريخي ليس أفقاً ، وهو حين ينعكس على ميدان النقد الأدبي ، يقود الى إحلال الانطباعية أو المقاطع المترجمة مكان البحث عن النصّ وفنه ، فيصبح النص الأدبي — الانتاج — هو النقطة الهامشية . ويصبح الإسقاط الإيديولوجي أساس النصّ النقدي ، فيبقى النقد عاجزاً عن فهم معنى فقدان الذاكرة «النهضوية» وثقوبها التي أحالتها الى خرقة بالية ، وعن القدرة على دراسة النصوص بوصفها تعبيراً عن أزمة الوعي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عند نقطة الأزمة هذه ، تبرز أهمية النقد الذي واكب الحداثة الشعرية بتياراته المختلفة ، حيث لعب هذا النقد دور المؤشّر على محاولات الخروج على النصّ الجاهز ، والبحث عن علاقة النقد بالنص الإبداعي ومحاولة اكتناه معاني النص والوصول الى عتبة دراسة تطور أشكاله .

لكن يبقى أن التجربة النقدية بقيت أسيرة الانطباعية والشروح ، ولم تستطع أن تستوعب عمق الأزمة العامة التي أشار اليها النص الشعري الجديد . فعلى الرغم من أننا نستطيع تصنيف الكثير من معانيه داخل الحقل الإيديولوجي المرتبط بالمرحلة القَوْميّة ، فإنّ ثورته على الشكل الموروث استطاعت أن تسمح له بكسر المعادلة الإيديولوجية . في بحث الشكلي والتشكيلي نكتشف عمق الأزمة والمُسَاءلة ، وهذا سينعكس بدوره على الكتابة الروائية وعلى الحركة المسرحية . الخلل ، أو مساحات الترجرج تبقى في نقطة مركزية محددة : فكتابة تاريخ النقد العربي الحديث مرتبطة بنقد التاريخ ، إذ لا إمكانية لوعي تاريخنا المعاصر دون أن نستطيع نقد النص العربي

الكلاسيكي ، لأن الجديد لا يُولد إلا من النّقد ، ولأن النص الإبداعي مغامرة إبداعية بقدر ما هو مغامرة نقدية في الآن نفسه .

النقد في المجتمع

بين تاريخ النقد ونقد التاريخ تبرز المسألة المركزية التي تنطلق منها كل قراءة تاريخية : إنها الراهن . نقد البنى الاجتماعية الراهنة ودراستها ، نقد السلطة السياسية — الاقتصادية — الثقافية ، نقد الدولة . كيف يمكن للنقد أن يدرس مشكلات الإبداع الأدبي إذا كان ممنوعاً من دراسة مشكلات المجتمع ؟ هل يستطيع الأدب أن يملأ فراغات الحرية المسلوبة عبر التحاليل على القمع ؟ وهل نستطيع أن نطور نقداً للنص الأدبي إذا كانت السلطة فوق النقد وفوق الدراسة ؟ ربما يجب أن يبدأ كل بحث حول مشكلات النقد العربي الحديث من هذه النقطة .

الملاحظة الأولى التي تستدعيها هذه المسألة ، هي أن المرحلتين النّقديتين الرئيستين في الثقافة العربية تكوّنتا داخل مرحلة ليبرالية أو شبه ليبرالية : نقد طه حسين والعقاد وابوللو ، ثم النقد المرتبط بحركة الحداثة العربية . الأول في مصر الثلاثينات والأربعينات ، والثاني في لبنان الخمسينات والستينات . ربّما يجب أن نبدأ بدراسة الواقع النقدي من هذه النقطة المحددة ، من قصور الليبرالية وعدم قدرتها ، في تعاملها مع الأشكال الغربية ، على اكتشاف تاريخيتها . لذلك سوف تنهار الليبرالية المصرية مع ٢٣ تموز ١٩٥٢ ، وسوف تتحول الليبرالية اللبنانية الى مؤشّر عام على انهيار عصر النهضة العربي وعلى تخبط المجتمع الباحث عن أشكال للتعبير عن نفسه خارج الأشكال السائدة وضدها . وبين الليبراليين الهامشيتين : العجز عن تجاوز إصلاحية محمد عبده في الأولى ، والعجز عن نقد السلطة السائدة في الثانية ، سوف يكون النقد في المجتمع هامشيّاً أو انقلابياً أو غائباً في الأحياء الشعبية ، التي حولها التورم المديني الحديث إلى غابات حقيقية تعجُّ بهذا الاختلاط الرهيب بين قيم ماضٍ تهافت وأحلام مستقبل لم يتضح بعد .

هكذا تبرز اليوم المشكلة الديمقراطية بوصفها المشكلة الاجتماعية والفكرية الأولى : معنى السلطة ، معنى الشرعية ، معنى القانون ، معنى كل شيء تقريبا . وفي

مغامرة البحث عن المعنى أو طرح سؤال المعنى ، يقدم المجتمع المدنيّ أجوبته الكلية في مواجهة مصادرة السلطة لكل تعبير. والمصادرة ليست شكلية فقط ، فهي لا تمسّ ما اصْطُلح على تسميته بالحرّيات العامة وحدها ، بل تمس كذلك المصير المحلّي والعام. وما بروز مشكلات الأقليات الطائفية ، ومعها بروز مشكلة الإسلام وعلاقته بالمجتمع ، والانفجار الأهلي اللبناني ، وقضايا الصراع مع اسرائيل ، إلا التّعبير الأعمى عن الحلّ الأعمى للمشكلات الرئيسية. فلقد أعلن عجز مشروع الدولة القومية عن دخول السلطة مرحلة التخشّب النهائية ، واذا كان البديل الذي قدم بعد عام ١٩٤٨ يحمل شرعية «ثورية» غائمة ، كما قدم نفسه في الأدبيات الناصرية وما يشبهها ، فإن البدائل المطروحة اليوم ليست بدائل ، وإنما هي ردود فعل على أزمة اجتماعية عميقة. لذلك يبدو كل حديث عن الأزمة الفكرية وعن حلولها ، وكل نقاش للاتجاهات السلفية أو التحديثية ، وكأنه خارج الموضوع ، إذا لم يمس المشكلة الأكثر عمقا : مشكلة الديمقراطية ، مشكلة ايجاد قنوات للتعبير عن المجتمع المدنيّ المبعد عن كل تعبير. ولقد أثبت الحل القَمْعيّ ، بيمينه ويساره ، عن عجزه عن حلّ المشكلة. فالمشكلة لا تُحلّ بقذف المجتمع الى الظلام بوصفه إظلاميا ورجعيا ، لأنّ هذا القذف هو الذي قاد ويقود الى تعريض وحدة الشعب للإنكسار الحقيقي.

وفي الغياب الديمقراطي ، تغيب العلاقة بين الفكر والممارسة ، بين النقد والتعبير السياسي. ويغرق المجتمع في بحار العنف التي تقود الى هذا الأفق الأسود التي تبشرنا به أنظمة الساعة العربية الأخيرة.

حين نرى الى واقع العلوم الانسانية العربية ، نكتشف كيف أنّ النقد الأدبي شبه مستحيل. كيف يمكن للنقد أن يخرج على إسار الكتابة الانطباعية الممزوجة بوعي نظري انتقائيّ ، إذا لم يكن بالإمكان اكتشاف امكانيات نص عربي جديد يخرج على النص السلفي (المنسي — الحي) أو على النص التحديثي (الترقيعي الذي لم يعد يستطيع أن يلعب أكثر من دور الحجب الايديولوجي وتغطية خواء السلطة بخوائه). وكيف يمكن لهذا النص الجديد أن يولد إذا لم تجر قراءة جديدة للماضي وللإنجازات العلمية الغربية على ضَوْء حاجات الحاضر؟ ومن يحدد حاجات الحاضر؟

في مرحلة الدولة القومية ، كانت الدولة هي التي تحدد الحاجات ، وفي ظل المفهومات عن دور البطل في التاريخ وعن الدولة التي هي فوق الصراع الطبقي والاجتماعي ، صيغ نص الحداثة الكلّي والملتبس ، ولكن بعد أن أصبحت الدولة ضد المجتمع وليس فوقه (هل يمكن أن يكون هناك شيء فوق المجتمع دون أن يكون ضده؟) صار السؤال الأساسي سؤالاً عن حاجات الحاضر وعن الذي يملك تحديدها . نعود الى البداية ، لكنها ليست بداية غائمة في مفهومات الالتباس الليبرالي او الكلية القومية ، انها بداية السؤال عن المجتمع نفسه وعن أشكاله . هل يمكن أن يبقى التعبير الاجتماعي موزعا بين مقابر القاهرة ومذابح بيروت والمدن العربية الاخرى ، بينما الكتابة والنقد لا يناقشان أو يبحثان . النقاش الوحيد الذي يتم هو نقاش جدالي يعيد انتاج المطلق السابق مقلوباً ، أو يتمّ في أروقة الاستشراق في جامعات الغرب ، حيث الهلع من الاتجاهات الإسلامية ، والخوف على المصالح البترولية هما اللذان يحدّدان كل نقاش . بينما الثقافة العربية لا تجرؤ على أن تتكلم عن حاجات حريات الحدّ الأدنى وعن حاجات المجتمع الى الخبز والحرية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما معنى أن نستعير المناهج ونتكلم عن الاتجاهات النقدية طالما نحن عاجزون عن تعريبها ، أي نعجز عن قراءتها في سياق مُشْكِلِيَّتنا التاريخية الراهنة . فالتعريب ليس ترجمة للنصوص ، بل هو وضع لها في سياق مُشْكِلِيَّتنا الثقافية . لذلك تبرز حاجتان : الحاجة الى ترجمة نصوص الماضي الكلاسيكي العربي ، والحاجة الى تعريب الإنجازات العلمية المعاصرة . وفي الحاجتين نكتشف أنّ علينا أن نمسّ الذي جرى التحايل عليه مع عصر «النهضة» : اللغة والدين . وأن ندفع بالنقاش كي يصل الى معنى الشرعية ومعنى الدولة ومعنى التعدد الاجتماعي والطائفي والأقوامي ، ومعنى الطبقات الثقافية المتعددة التي تتشكّل وحدتنا الثقافية منها .

انطلاقاً من هنا ، يستطيع النقد أن يبدأ ، ونستطيع أن نتخلص من هذه البلبلة الفكرية التي جعلت من الفكر ترفاً عوض أن يكون تعبيراً عن / في الممارسة . لكن هل هذه البداية ممكنة دون طرح مشكلة الديمقراطية من حيث أنها المشكلة الأولى . في الماضي القريب ، قدمت المشكلة بوصفها مشكلة اجتماعية وطنية ، وفي سبيل حل المشكلة الوطنية جرى قمع جميع الحريات المدنية ، لنجد أنفسنا دون حل للمشكلة

النقد والنص النقدي

الوطنية ، ونواجه مشكلة جديدة هي هذا الجسد الاجتماعي الذي تمت كَرْسَحَتُه ، ودُفِع به الى جنون العنف.

هل يمكن أن ينشأ نقد أدبي حقيقي دون أن نبدأ بنقد المجتمع ؟ هل يمكن أن يكون هناك تطور علميّ في مجال العلوم الانسانية إذا ما بقينا في مرحلة التقليد الببغائيّ للفكر الغربي بأساطيره عن العالم الثالث ، وبتوقّعاته الأسطورية منه ومن أدبه ومن حركته الاجتماعية؟

إن الشرط الأساسي لولادة نقد حقيقي ، أي نقد يبحث ويقدم أسئلة ويطرح حلولاً ، هو أن يبدأ النقد من مكانه الطبيعي : نقد الحياة العربية المعاصرة ، قراءتها وتقديم قراءات مختلفة لها والاعتراف بتعدّدها . فالتعدد هو وحده طريق الوصول الى شكل من أشكال الوحدة الاجتماعية التي لم نكتشفها بعد. وفي هذا البحث ينشأ النقد ويتخلص من كونه ترجمة انتقائية ، بل تصبح الترجمة والتعريب جزءاً من البحث ، وليست كما هي الآن : استقالة عملية والتجاء الى فكر جاهز ومسبق ومُسْقَط على الحياة الاجتماعية من خارجها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مأزق النقد/ أفق النقد

النقد العربي الجديد ، الذي يولد وسط عاصفة التناقضات الاجتماعية ، هو اليوم مجرد تلمّسات انطلاقا من المأزق التاريخي العام . غير أنّ هذه التلمسات تستطيع أن تتكىء على انجاز فعلي ، حتى وإن كان سلبيا . فالفشل التاريخي الذي مُنيتْ به محاولات احتلال المجتمع العربي من خارجه ، وإن قادت الى هذه المآسي التي لا تنتهي ، فإنها على الأقل ، أعلنت تدحرج مرحلة كاملة وتساقطها ، وبداية غامضة وملتبسة لمرحلة ثقافية ــ اجتماعية جديدة.

هنا ، اي الآن ، نكتشف كيف أن سحر الغرب الخفي ليس إلا وهماً ، وأن استعادة تاريخ العالم لا تكون إلا باكتشاف التاريخ المحلي. كما نكتشف أيضاً أن النص السلفي الكلاسيكي ليس حلاً ، ولا يستطيع أن يقود الى الحل ، بل الحل هو الذي سيعيد اكتشافه واختراقه وتنظيم دلالته ، وأن استعادة النص الماضوي هي حلّ

مؤقت وتعبير عن مأزق الحل الآخر. وعندما يتهافت الحل الآخر يتهافت رد فعله ايضاً، ويكشف عن أنه ليس أكثر من عتَبَة تفرض علينا إعادة قراءة الماضي وترجمته الى واقعنا المعاصر.

ليس أمام النقد سوى أن يعلن أزمته كي يكتشف آفاقه. فليس أمام الكتابة العربية سوى أن تعلن، وللمرة الأولى في العصر الحديث انفصالها عن جهاز السلطة، وعن سلطتها السحريةِ الماضوية اللغوية، وارتماءها في أرض التاريخ. فالكتابة التي لا تشير الى أزمة الذاكرة النهضوية، وضرورة التخلص من علاقاتها المواربة ــ المتواطئة مع سلطة القمع، لم يعد لها أي مكان، لأنها صارت اجتراراً لما اختبرنا فيه العجز والانحطاط.

من هنا، يستطيع النقد أن يؤسس لبدايته الجديدة، من التحرر من عقدة النموذج، والانطلاق من ضرورات نقد النص ونقد المجتمع والسلطة. الانطلاق من النص، أي الانطلاق من الممارسة التاريخية ودراستها، عبر اكتشاف ودراسة الحاجات الاجتماعية وعبر إعادة النظر الجذرية في نتاج الحداثة ودراسته كمرحلة ترتبط بمرحلة «النهضة»، وتقف معها على عتبة التجربة الإبداعية الجديدة.

وعندما ننطلق من النص، لندرس علاقاته الداخلية، نكتشف أن النقد يجب أن يتوجَّه لدراسة إواليّة السلطة التي في النص، وأن يربط ويدرس هذه السلطة بالعلاقة مع السلطة السياسية ــ الاقتصادية ومع السلطات الصغيرة التي تنشأ على هامشها. عندها يصل النقد الى القدرة على نقد المعرفة الراهنة من أجل تأسيس معرفة الذات. وعند نقطة معرفة الذات هذه، سوف يصطدم النقد والنص النقدي بهذا القمع العام، حيث تتأسس داخل هذا الصدام، الكتابة بوصفها شهادة ورؤيا: تشهد في الحاضر وترى الى آفاقه.

أفق النقد هو في جديده، وجديده هو الحرية. الحرية من إسار الماضي ومن قمع النموذج. وعندما تعجز الأدوات النقدية عن أن تتشكل، يقدم المجتمع المدني نقده على الشكل الذي نرى فيه اليوم انكشاف القمع وانقسام المجتمع الأهلي، وشيوع الحروب والحروب الأهلية المعلنة والمضمرة.

انطلاقاً من هنا ، من هذا الانكسار الداخليّ المرعب الذي أعلنته الحرب الاهلية ، نستطيع أن نطمح الى تأسيس نقد جديد . فالنقد إما أن يكون بحثا عن الحرية أو يبقى على هامش جسد السلطة المتعفن . وفي هذا الافق الغامض تستطيع الكتابة النقدية أن تؤسس لنفسها شرعية الكتابة .

الياس خوري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صدر حديثاً

الحرب والسلم — جزء ٣	تولستوي	ترجمة	: مهنا جهيم
الأعمال الكاملة — جزء ٦	تولستوي	»	: مهنا جهيم
الابداع — (نصوص مختارة)		»	: عبد الكريم ناصيف
ساشا جيليز نوفا — مسرحية	مكسيم غوركي	»	: مطانيوس مقدسي
لو تصغون لأطفالكم	مجموعة من المؤلفين	»	: هيفاء طعمة
التبغ (رواية)	ديميتر ديموف	»	: محمد سعيد الجوخدار
سيزيف الأندلسي (مسرحية)	د. نذير العظمة		
تكوّن حركة التحرر الوطني	ل. ن. كودلوف	»	: سعيد أحمد
سوسيولوجيا الغزل العربي	طاهر لبيب	»	: حافظ الجمالي .
أثر الحضارة العربية على أوروبا	مونتغمري واط	»	: جابر أبي جابر

عن

وزارة الثقافة والارشاد القومي بدمشق

حافظ الجمالي

النقد في الفكر العربي

هدف البحث

كثيرة هي الانطباعات العامة التي تستقر في ذهن الانسان عن كتاب قرأه ، أو أدب اطلع عليه ، أو فلسفة تعمق في دراستها ، ولكن من غير أن يملك القدرة على دعمها ببراهين ذات دقة رياضية . وعندما يلاحظ أمثال الجاحظ في معرض الرد على الشعوبية ، قائلاً :

« وفي الفرس خطباء ، إلا أن كل كلام للفرس وكل معنى للعجم ، فإنما هو عن طول فكرة ، وعن اجتهاد وحكوة ، وعن مشاورة ومعاونة ، وعن طول التفكر ودراسة الكتب ، وخلوة ، الثاني علم الأول ، وزيادة الثالث في علم الثاني ، حتى اجتمعت ثمار تلك الفكر عند آخرهم » .

« وكل شيء للعرب ، فإنما هو بديهة وارتجال ، وكأنه إلهام ، وليست هناك معاناة ، ولا مكابدة ، ولا إجالة فكر ، ولا استعانة . وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام ، وإلى رجز يوم الخصام ، أو حين أن يَمْتَح على رأس بئر ، أو يَحْدُو ببعير... فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب ، وإلى العمود الذي إليه يقصد ، فتأتيه المعاني أرسالاً ، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً ، ثم لا يقيّده على نفسه ، ولا يدرسه أحداً من ولده »[1] .

---

(١) البيان والتبيين. تحقيق حسن السندوبي. الطبعة الرابعة ١٩٥٦ ، ص : ٢٥ — ٢٦ / مطبعة الاستقامة بالقاهرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فلا ريب أنه يعبر عن انطباع عام يدعمه لدينا أننا نثق باطلاع الجاحظ على الأدب العربي ، إطلاعاً غنياً ، ولو أننا لا نثق بأن اطلاعه على الآداب الفارسية واليونانية والهندية ، في مثل هذه القوة . وعلى كل فإن الانطباع الذي عبَّر عنه الجاحظ هو نفس الانطباع الذي ما زلنا نحتفظ به نحن ، مما عرفنا من الأدب العربي ، شعره ونثره ، وهو أغنى ولا ريب — أونظن كذلك — من جملة الادب الذي اطلع عليه الجاحظ بين بدء حياته عام ٧٧٥ تقريباً ، ونهاية عمره عام ٨٦٩ .

وليس من المهم أن نحتفظ لانطباع الجاحظ بكامل عناصره ، إذ قد لا يكون العرب الآن مهرة في الخطابة أكثر من الفرس واليونانيين ، بل المهم أن ذلك يصدر عن بديهة وارتجال ، وليس هناك معاناة ولا مكابدة ، على عكس ما يراه الجاحظ في طباع الفرس .

وهنا يتضح هدف هذه الدراسة من خلال الأسئلة المطروحة التالية :

١) أصحيح أن كل شيء للعرب ، فإنما هو بديهة وارتجال على ما يرى الجاحظ ، بالنسبة لعصره ؟

٢) أصحيح أن هذا ما يزال صحيحاً بالنسبة للعصور التي تلت عصر الجاحظ ؟

٣) وإذا بدا لنا هذا كله صحيحاً بدرجة معقولة ، فما الذي يمكنه أن يفسِّر هذا الواقع ؟ أشروط خارجية مفروضة على العربي ، أم طباع نفسية أصيلة ، ربما كانت في الأصل من فعل الشروط الخارجية ، إلا أنها ، مع الأيام ، أصبحت أقرب الى الطبع ، منها إلى الأصل الخارجي .

٤) وأخيراً ، إذا صحّ أن الرأي قد استقر على نمو البديهة والارتجال ، في العقل العربي ، بغض النظر عن التعليل الممكن لهذه الظاهرة ، أفيمكن أن ينشأ في مثل هذا الجو النفسي حس نقدي منهجي ، يتناول المنقود بالتحليل عنصراً بعد آخر ، ليصوغ من تحليله هذا نظرية عامة ، تصبح هي بدورها مجالاً جديداً لنقد منظم ، ينتهي إلى نظرية أخرى ، فثالثة ورابعة ، بلا نهاية ؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحقيقة أن السؤال الرابع هو الموضوع الأساسي لبحثنا هذا، وما الأسئلة الثلاثة الأولى وما يتفرع عنها من أسئلة ثانوية، — على أهميتها — إلا ما يشبه المقدمات الضرورية لتناول هذا السؤال الأخير. ومحاولة الإجابة عنه.

— ١ —

أما السؤال الأول فإنه يتعلق بصحة انطباع الجاحظ عن أدب عصره، ومدى صحة وصفه بالبديهة والارتجال. وهنا أدع المصادر العربية، وأتناول قاموس المؤلفين، الفرنسي اللغة[٢] وأترجم عنه ما كتبه أنطوان ترافر Antoine Travers عن الجاحظ:

«أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، مثقف إنسانيّ، يتناول بحثه موضوعات كثيرة. نشأ ومات في البصرة بين عامي ٧٧٥ — و٨٦٩. ولقد تلقى في مدينته ثقافة كلاسيكية ممتازة، وقرأ ما ترجم عن الكتب اليونانية في عصره، وهي كثيرة. وكان يعرف الفارسية دون اليونانية. وهكذا فقد اكتسب ثقافة موسوعية تمضي من الشعر إلى فقه اللغة، ومن معرفة التقاليد المحليّة، الى الفلسفة، فاللاهوت، فعلم النبات، والحيوان، والفلك والموسيقى. وعلى كونه شديد القماءة، فإنه كان يحسن ملاحظة ما حوله، ويملك ذكاء كبيراً، وحساً فكاهياً، وواقعية فكرية».

وطبيعي أن هذا الرجل لم يخترع للجاحظ صفات من داخل نفسه، بل نقل ما تواتر عنه منها، في المصادر العربية، مما هو مأثور ومشهور. أما المصادر العربية فيمكن تلخيص أكثرها بقولهم: كتب الجاحظ تعلّم العقل أولاً، والأدب ثانياً. ولئن جهل الجاحظ ما كان مدوّناً في عصره من الآثار الأدبية، فمن الصعب أن يعرفها أحد أكثر منه. وعلى كل حال فإنه يعرفها أكثر منا نحن.

وإذا وقفنا عند كتاب البيان والتبيين وحده، وجدنا فيه ما يكفي لما نريد أن نبرهن عليه. فهو بالجملة نماذج لذلك الأدب المرتجل شعراً أو نثراً، مختارة هي نفسها ارتجالاً، حتى لتراه يكرّر في كتابه هذا أحاديث مختلفة، تتصل بذات

---

(٢) *Dictionnaire biographique des auteurs* Ed. Laffont, Bompiani Paris

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموضوع. وحسبنا هنا أن ننقل من فهرس الجزء الأول بعض الموضوعات التي يتناولها الجاحظ في القسم الأول من كتابه هذا، وهذه هي:

شعر للنمر بن تولب. أبو العيال الهذلي. شعر لبشار بن برد. شعر لزبان بن سيار. ابن أحمر الباهلي. أحيحة بن الجلاح ،حميد الأرقط. سحبان بن وائل... الخ.

وعندما نستعرض هذه الموضوعات المتناثرة، المتباينة، المختلفة شكلاً وموضوعاً، فإن الذي يخطر ببالنا، أول ما يخطر، أن الجاحظ يصف أدبه هو، بالدرجة الأولى، عندما يقول: وكل شيء للعرب، فإنما هو بديهة وارتجال. ولكن الواقع أنه يصف واقع الأدب العربي، كما يصف تنسيقه هو لهذا الأدب، وكذلك ما ينشئه هو من أدب. وعلى الرغم من أن الرجل عالج موضوعات ذات صفة علمية (كتاب الحيوان) أو أدبية (كتاب البخلاء)، أو فكاهية ساخرة (التربيع والتدوير)، فإن القارىء ليلاحظ بأكبر وضوح، أن سبيله إلى معالجة موضوعاته، ليس هو الطريقة المنتظمة، والمنهج العلمي الصارم، بل الخواطر، وتداعيات الأفكار، والنكات المستوحاة من المناسبة التي يتحدث بصددها. وهكذا أتساءل: أحقاً تعلمنا كتب الجاحظ العقل أولاً، والأدب ثانياً، أم هذا الأخير وحده دون ذاك، أو ذاك أيضاً، ولكن بالمعنى المخفف الذي يرى في العقل مواهب أنيقة كحسن الملاحظة، وسعة المعرفة، والقدرة على السخرية الذكية، وما شابه ذلك من اتجاهات عقلية. وإذا كان لشعب ما أن يعرَّف عقلياً، فإن أرسطو هو ممثل العقل اليوناني، والجاحظ هو ممثل العقل العربي. وبتعبير آخر فإن أحدهما يمثل الفكر الهندسي، أو المنهجي، أو المنتظم، والآخر يمثل الفكر الحدسي، الآني الملاحظة، الذكي حقاً، ولكن بدون قدرة كافية على التحليل.

غير أن الأمر لا يقف عند الجاحظ بطبيعة الحال، بل يتجاوزه الى الكثيرين من الأعلام في الموضوعات المختلفة. خذ على سبيل المثال زهر الآداب، للحصري، والعقد الفريد لابن ربه، والأغاني للأصفهاني. فماذا أنت واجد فيها جميعاً؟ ستجد معارف أدبية غزيرة (وهنا ينضاف علم الأول إلى الثاني، ويبدأ الفكر العربي يستعجم، أي يراكم معلومات الواحد على معلومات الآخر، ويُصبح كلام

الجاحظ ، فيما يتصل بهذا الفرق بين العربي والعجمي ، غير دقيق) ، ولكن المنطق الذي يجمع بعضها إلى بعض يظلّ منطقاً مهلهلاً . وما من جزء من أجزاء الأغاني يمكن أن تعرف فيه سبب تتابع الشعراء الذين يتحدث عنهم الأصفهاني ، ويترجم لهم . إنه ليس تتابعاً في المكان ، ولا تتابعاً في الزمان ، بل هو تتابع عشوائي لا يفيض مثله إلا من الإلهام . فلقد ألهم الأصفهاني أن يتحدّث في جزء واحد عن الصمّة القشيري ، وهو من أول العهد الأموي وعن داوود بن سلم وهو مخضرم بين الدولتين الأموية والعباسية ليعود إلى الحديث عن دحمان الذي عاصر الوليد بن يزيد ، ثم عن أعشى همدان الذي أغزاه الحجاج بلد الديلم ، ثم عن المرقش الأكبر وهو أقربهم إلى الجاهلية ، ثم إنهم ليسوا من قبيلة واحدة ، ولا بلد واحد . هكذا ألهم الله الرجل . وأمثاله .

ومرة أخرى تصح كلمة الجاحظ عندما يقول : وكل شيء للعرب ، فإنما هو بديهة وارتجال ، لا عندما يطلق الانسان نفسه على سجيتها فحسب ، بل حتى عندما يصقل هذه السجية بالصقل والمعاناة وطول الدرس . ويذكر ابن جني في «الخصائص» [٣] في باب : في هل يجوز لنا في الشعر من الضرورة ما جاز للعرب أولاً؟ جملة أمثلة على تلبث بعض الشعراء في عمل الشعر ، زمناً طويلا ، عدا المشهور من حوليات زهير ، ويشير فيها الى قول سويد بن كراع :

أبيت بأبواب القوافي كأنما أذود بها سرباً من الوحش نزّعاً

ويعلق عليه بقوله : وإنما يبيت عليها لخلوه بها ، ومراجعته النظر فيها . فكأن البديهة هي الأصل ، وكأن كل معاناة ، وطول تأمل ، ليسا إلا لمساعدة هذه البديهة . بل إن أرقى بديهة هي تلك التي تظل بديهة على الرغم من شدة المعاناة ، وطول التلبث .

ومن هنا كان الشعر العربي في جملته أبياتاً متقطعة ، لا يظهر بين الواحد منها والآخر ، أية رابطة منطقية ، بغض النظر طبعاً عن أن ميدان الشعر ليس ميدان

---

(٣) الخصائص ج ١ ، دار الهدى للطباعة والنشر . بيروت . ص ٣٢٣ — ٣٣٥ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المنطق. ولربما كان التقطع سمة عامة للشعر كله، عربية وأعجمية، إلا أن مقارنة الشعر العربي بغيره من صور الشعر تكشف عن أن هذا التقطع في شعر العرب أبرز وأوضح، والوحدة في غيره أكبر وأصرح. ولربما كان كافياً في هذه المناسبة أن نقارن الإلياذة والأوذيسة اليونانيتين (عدا المسرحيات الشعرية)، والشاهنامة، ورباعيات عمر الخيام، بما يقابلها في الشعر العربي. عند ذلك يتضح لنا أن البديهة هنا غير البديهة هناك، والارتجال هنا، غير الارتجال هناك.

ومهما يقل يوسف سامي اليوسف[٤] عن وحدة القصيدة الجاهلية، وتلاحم أجزائها، وإرجاعها إلى بنية تحتية تدعمها (مما هو جملة فرضيات ذكية، بلا ريب، ولكنها تبقى فرضيات) فإن تقطع المعاني في القصيدة العربية يدل بدرجة كافية على غلبة البديهة. وعندي على ذلك معيار هام: فلنفرض مثلاً أننا قرأنا الياذة هوميروس، من آخرها للوصول إلى أولها، وأننا فعلنا مثل ذلك في القصيدة العربية. أترانا عندئذ نشعر بالخلل بدرجة واحدة؟ وهنالك معيار آخر: إن ما نعرفه من آثار الشعراء اليونانيين والرومان والفرنسيين الكلاسيكيين ومن بعدهم، ينصب كله أو أكثره في إطار مسرحيّات شعرية. وعندما توجد قصائد صغيرة في موضوعات أخرى، فإنها هامشية بالنسبة الى شعر هؤلاء الشعراء. أما الشعر العربي، فكله يدور حول موضوعات صغيرة. (مدح فلان، هجاء فلان، رثاء فلان، إعتذاريات النابغة، خمريات أبي نواس وهلمجرا). وكان يجب أن ننتظر ظهور شوقي، وأواخر أيامه حتى نلاحظ ظهور مثل هذه المسرحيات الموحّدة الموضوع. وهل يجب أن نذكّر هنا بملحمة الفردوسي في أخبار ملوك فارس وأساطيرهم من بدء التاريخ، حتى الفتح العربي، وبالستين ألف بيت التي تتألف منها؟ إننا نلاحظ هنا وحدة الموضوع، وتتابع الأفكار، وخضوع البديهة لنظام الملحمة، والموضوع، أو الحادث التاريخي المراد قلبه إلى ملحمة شعرية.

ولا يقف الباحث على أمثلة مختارة، على هواه، يبرهن على غلبة البديهة

---

(٤) بحوث في المعلقات، يوسف اليوسف. إصدار اتحاد الكتاب العربي، في دمشق، ١٩٧٨ — والكتاب جدير بالقراءة، بامتياز.

والارتجال، في الانتاج الفكري العربي، بل إن في وسعه أن يأخذ أي كتاب، في أي نوع من أنواع الانتاج التراثي، حتى يرى أن انطباع الجاحظ صحيح إلى حد كبير، ولو أنه أظهر في الشعر منه في غيره. إلا أننا نختار هنا مثالين بارزين، أحدهما نجده عند ابن خلدون، والثاني نجده في كلام أحمد أمين في كتبه عن فجر الاسلام وضحاه، وظهره، وعصره، لا لشيء إلا لتعزيز انطباع الجاحظ، وبيان انطباقه على الواقع.

أ) أما ابن خلدون فله فصل (هو الخامس والثلاثون) من مقدمته[٥]. ويقول ابن خلدون هنا:

«من الغريب الواقع أن حملة العلم في الملة الاسلامية أكثرهم العجم... وإن كان منهم العربي في نسبته، فهو عجمي في لغته ومرباه ومشيخته، مع أن الملّة عربية، وصاحب شريعتها عربي... وقد كنا قدمنا أن الصنائع من منتحل الحضر، وأن العرب أبعد الناس عنها... فأما العرب الذين أدركوا هذه الحضارة وسوقها وخرجوا إليها عن البداوة، فشغلتهم الرئاسة في الدولة وحاميتها وأولي سياستها، مع ما يلحقهم من الأنفة عن انتحال العلم حينئذ، بما صار من جملة الصنائع. والرؤساء أبداً يستنكفون عن الصنائع والمهن...»

وطبيعي أن يكون العرب، في الجزيرة، بعيدين عن العلوم والصناعات وطبيعي كذلك أن تشغلهم الرئاسة عن الإقبال عليها. ثم إن طباع البداوة أقرب الطباع إلى الاعتماد على البداهة والارتجال، والعلم والصناعة، أمران يحتاجان إلى الصبر والتدريب والاستغناء عن الارتجال بطول التدريب والمعاناة. ولكن المشكلة أنه عندما تحضر العرب، وخرج الحكم من يدهم، بقيت الحال على ما هي عليه أيام البداوة، أي أنهم ظلوا على البديهة والارتجال.

ب) ويلاحظ أحمد أمين أن الفرس كانوا في جملتهم أقدر على التدوين والتأليف، للسبب الذي ذكره ابن خلدون، وهو تعمقهم في الحضارة، ولأنهم مرنوا من قديم على التأليف بلغتهم هم وآباؤهم، فلما دخلوا في الاسلام، وتعلموا

---

(٥) مقدمة ابن خلدون. نشر دار إحياء التراث العربي. ص: ٥٤٣.

العربية ، كان تأليفهم بالعربية سهلاً يسيراً... فالإمام أبو حنيفة ، وحماد الراوية ، وبشار بن برد وسيبويه والكسائي والفراء ، وأبو عبيدة معمر بن المثنى ، وأبو العتاهية ، وابن قتيبة كانوا فرساً وكان لهم أثر كبير في الثقافة العربية الاسلامية .

وفي مواضع أخرى ، يشير أحمد أمين إلى غلبة الأطباء من المسيحيين واليهود ، وإلى طبيب عربي كان فقيراً دوماً ، لأنه ليس موضع ثقة ، كأن الناس لا يثقون بالطبيب إلا إذا كان مسيحياً ، أو تزيا بزيّهم ،ليوهم الناس أنه منهم .

جـ) ولعل أجمل ما قرأت في هذا الموضوع ، حديث للمستشرق هارتز في محاضرة له عن توقف الثقافة العلمية في الحضارة العربية ، يقول فيه ، بعد أن يعدِّد أسماء كثيرة للمبدعين في العلوم :

« إن أديان هؤلاء مختلفة ، ففيهم المسلم ، واليهودي ، والمسيحي ، والحرّاني . وأما أصلهم فإنه صعب أحياناً ، ومستحيل أحياناً أخرى ، على التحديد ، ففيهم العربي ، والفارسي ، والخوارزمي ، والمصري ، والسوري ، وحتى التركي . وليست غلبة غير العرب من القوة بحيث تنهض دليلاً على تفوق حاسم ، على المستوى العرقي » .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلا أن بعض التفوق تفوق على كل حال . وبعض الضعف ضعف على كل حال . أفلا يمكن القول : إن إقبال العرب على الحضارة كان جديداً نسبياً ، وأن فترةالتحضّرالعلمي (وهي قصيرة لا تكاد تتجاوز الثلاثة قرون ، بل هي حتماً أقل من ذلك ، لأن المستشرقين يؤرخون لفترة انحطاطنا ، نحن العرب أو المسلمين ، بدءاً من القرن الحادي عشر) لم تتح لهم البروز بالدرجة الموازية لمواهبهم . ثم إن ما حاق بالعرب من كوارث ، وغزوات ، وهجمات ، ومشكلات داخلية وخارجية خطيرة ، ألهاهم عن كل شيء ، وبخاصة عن طلب العلم . وإذا نحن قابلنا بين حضارة العرب حتى سقوط بغداد ، وحضارة بيزنطة حتى ذلك التاريخ ، لم نجد بينهما فروقاً ملحوظة ، بالرغم من شيوع الجامعات الرسمية فيها . غير أن النتيجة ظلت واحدة ، أي أن البديهة ظلت غالبة ، ولم يتسع المجال لكي تحل الأناة الضرورية لطلب العلم ، مكان الارتجال .

---

(٦) ضحى الإسلام . الطبعة الخامسة ، الجزء الأول ، ص ٢٠٠ وما بعدها .

— ٢ —

ولننتقل الآن إلى السؤال الثاني : أي إلى محاولة البحث فيما إذا كان انطباع الجاحظ عن غلبة البديهة ، لم يصدق على عهده فحسب ، بل ظل يصدق بعده .

والجواب عندنا أن عهد الجاحظ عهد بديهة تقبل على أناة ، وارتجال يطل على خبرات متراكمة ، وفكر حدسي ينساب رويداً رويداً بين طيّات فكر هندسي ، وعقل تركيبي ، براق ، متألق ، شجاع ، يتقاسم الحياة العقلية مع الفكر التحليلي ، وروح شاعرية ، رائعة ، تفقد بعض خصائصها لتقبل على الروح العلمية . أما بعد الجاحظ ، وبدقة أكبر بعد ثلاثة قرون تقريباً من موته ، فقد انعكست الآية بحكم الظروف القاسية والمحن العاتية ، والكوارث التي لا نهاية لها . ذلك أن الحروب الصليبية التي بدأت عام ١٠٩٥ لتستمر قرنين ، والحروب المغولية التي انضافت إليها بعد قليل ، وتآزرت معها ، وانبسطت على أرض واسعة من دار الإسلام ، لم تكن بحيث تعكس انطباع الجاحظ أو تهيء لانعكاسه . وهذا الذي يطلب إلى أمة كأمتنا أن تتابع الاهتمام بالثقافة ، حتى في تلك الظروف ، لا بدّ من أن نشكوه إلى الله ، ومن حسن حظنا أن مشاعل العلم لم تنطفىء رغم كل هذه الخطوب ، أو قل لم تنطفىء تماماً . وما زلت أذكر فكرة لأحد النابهين في أيامنا خلاصتها أن أمة تنجب مثل ابن خلدون ، (وقد مات في أوائل القرن الخامس عشر أو عام ١٤٠٦) ، لا يمكن أن تكون متخلفة . إلا أن ابن خلدون لم يكن علماً مفرداً ، بل سبقه الكندي والفارابي وابن سينا (مات عام ١١٩٨) ، وغياث الدين الكاشي ، والبيروني ، ومصعب ، ومحمد قاضي زادة الرومي ، وابن رشد ، (مات هذا الأخير عام ١١٢٦ ، وابن العربي (١٢٤٠م) ، وابن عساكر (١١٧٥) ، وابن الفارض (١٢٣٥) . وليس هؤلاء إلا غيضاً من فيض من أكابر المؤلفين والعلماء . وحسبنا أن نشير إلى مقطع في مقدمة ابن خلدون يقول فيه ، عن مصر ، ما يلي :

« ولا أوفر اليوم في الحضارة من مصر ، فهي أم العالم ، وإيوان الإسلام ، وينبوع العلم والصناعة ... وبقي بعض الحضارة فيما وراء النّهر » .

ولا بدّ أن شهادة ابن خلدون تحمل كامل معناها، إذ لم يكن ليصف بلداً بالحضارة وهو ممعن في البداوة. وكل ذلك بعد الحروب الصليبية والمغوليّة.

إلا أن ابن خلدون نفسه يكتب فصولاً بعناوين ذات دلالة منها مثلاً الفصل الثامن [٧]، في أن المباني والمصانع في الملة الإسلامية، قليلة بالنسبة إلى قدرتها، وإلى من كان قبلها من الدول، والفصل التاسع في أن المباني التي كانت تختطها العرب يسرع إليها الخراب إلا في الأقل. وحقاً فإن الانسان لينظر في بلده، ويتأمل ما أبقى عليه الماضي من مبانيها، فقلما يجد شيئاً راسخ البناء، مثل آثار تدمر، أو آفاميا، أو بصرى أسكي شام، في سورية، أو مقابر الملوك، والأهرامات في مصر. ولولا أن الارتجال هو الغالب، والسرعة في العمل هي المطلوبة، لكان ما بناه الأوائل باقياً لنا كله أو بعضه. ولكن ماذا يمكن أن يقوله الإنسان عندما يجد في العراق الكثير من آثار بابل وآشور، وغيرها من الأمم، ثم لا يجد مما بناه العباسيون إلا المدرسة المستنصرية؟

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

إن هذا كله يعني أن ما نحن بصدد البرهان عليه، لم يكن صحيحاً في عهد الجاحظ فحسب، بل ظل صحيحاً كذلك بعده، لا لأنه طبع أو سمات عرقية ثابتة، بل لأنه متصل بطول عهد التحضر أو قِصره، كما يقول ابن خلدون نفسه الذي لم يسمع حتى للفرس ذكراً بعد ابن الخطيب ونصر الدين الطوسي، ذلك أن خراب الأمصار الفارسية، عاد بالناس إلى البداوة، وقلَّ العلم فيهم كما قلت الصنائع، وبالتالي لا بدّ عندئذ من أن تغلب البديهة والارتجال على طول الصبر، وشدة المعاناة.

ومن المعروف أن هرون الرشيد استشار وزيره يحي البرمكي بتخريب إيوان كسرى، ولم يستجب إلى مشورته، وأعمل يد التخريب في ذلك البناء الذي يحسن البحتري وصفه في سينيته المعروفة، ولكنه وجد الغناء كبيراً في إيصال التخريب إلى نهايته، فكفَّ عنه. وكذلك فإن المأمون أمر لدى زيارته مصر أن يهدم الأهرامات، فبدأ بواحدٍ منها، فأعياه، فكف عنه. وتضيف الأسطورة (حتماً لتبرير هذا العمل

(٧) المقدمة. نفس الطبعة ص ٣٥٨ و٣٥٩.

الطائش من قبل خليفة مستنير ، كالمأمون) بأن العمال وجدوا حيث هدموا كنزاً كان ثمنه يساوي ما أنفق لتخريب ما خرب. لا شك إذن أن ضعف تأسيس الأبنية المشيدة ، واللاإهتمام بالمشيد من قبل ، من الأوابد ، يذكرنا بقول الناس : **العِرق** دسّاس ، أو النزوع إلى الأصل ، ذلك أن عملية التحضير ، والاستقرار في المدن ، في غياب التربية المنظمة والواعية ، ليست بالأمر السهل ، بل دونها صعوبات جمة . وما نزال حتى الآن نعاني ، وسنعاني ، من أزمات السكن المشترك ، ومن سعة ذمم المكلفين ببناء المساكن الجماعية ، ومن سلوك المتساكنين. إن عمليات التخريب واضحة من الأصل ، والبناء الواهي الأسس في كل شيء أو في التفاصيل ، والسلوك الفردي ، غير المهتم بالآخرين ، كل هذا إنما يشير إلى بديهة وارتجال غالبين على السلوك ، لا على صعيد واحد ، بل على كل صعيد.

* * *

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبطبيعة الحال فإن شعور كل مواطن عربي ، في الوقت الحاضر ، هو شعور بالحاجة إلى تمثل الحضارة الغربية ، واكتساب جدي لها ، وغرف منها بأكبر قدر ممكن ، لا لأنها ضرورة أساسية لنكون كسائر الناس ، فحسب ، أو لكي لا نكون ممن يشار إليهم بالخنصر والبنصر والبنان معاً ، في ميدان التخلف ، بل لأن أمامنا عدواً نقارعه ، وهو خصم لدود متقدم حضارياً علينا ، مدعوم بأكبر قوة امبريالية ، ولا مجال لمغالبة الحضارة بالتخلف. بل إن ثلاثة ملايين إسرائيلي يكفون ، فيما يبدو ، ليكونوا مشكلتنا الأساسية خلال ثلاثين أو أربعين أو خمسين أو ما شئت من السنين ، ما دمنا لم نرق حضارياً إلى المستوى الذي هم فيه ، والذي يعبر عن نفسه بالفرق الكبير بين الدخل المتوسط للإسرائيلي ، ومثيله للعربي . ففي مصر لا يزيد هذا المتوسط عن ٤٠٠ دولار (تفاؤلاً) ، وهو في اسرائيل ٣٦٠٠ دولار. كأن كل اسرائيلي يعادل في الوجود تسعة مصريين. غير أن المشكلة هنا ليست كمية ، بل نوعية ، أي في نوع الإنسان الذي نتصدى له. ولكن حتى لو لم توجد إسرائيل ، فإن تحديات المستقبل كبيرة جداً ، من الوجهة الديموغرافية ، والغذائية ، والتربوية... الخ . ولا سبيل لمجابهة هذه التحديات إلا بالعزوف عن البديهة والارتجال ، وسلوك

سبل التخطيط العلمي ... ومن المؤسف أننا بدأنا نخطط ، ولكننا نلاحظ ، مع ذلك ، وكأننا خططنا لعدم التخطيط . كل شيء لدينا بديهة وارتجال ، حتى في الحروب المصيرية .

ومن جهة أخرى ، فإن مجابهة مصاعب المستقبل ، وتحديات العدو تظل بحاجة الى توحيد البلاد ، أو توحيد الجهود ، أو توحيد الكلمة ، أو السعي لتوحيدها أكثر فأكثر كل يوم . والذي نلاحظه دوماً هو أننا نطلب المعادلة ، ونتصرف كما لو كنا بحاجة . بأكبر حاجة ، إلى الصراعات الهامشية ، ذاهلين عن الصراع الأساسي . وكما يقول الشاعر :

نعالج دنيانا بتمزيق ديننا ... فلا ديننا يبقى ولا ما نرقع

وبطبيعة الحال ، فإن ما نعنيه هنا من الدين ، سلامة النية ، وطهارة القلب ، والعمل الجاد ، وحسن المسؤولية ، والبعد عن الارتجال ، والإخلاص للمصلحة العامة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

—٣—

والآن كيف نعلّل استمرار هذا الواقع ، أي ما في سلوكنا من عفوية ، وغلبة للبديهة ، وتعاظم للارتجال ؟ أبالشروط الخارجية ، أم بالشروط الداخلية ، أم بخليط بينهما يغلب فيه أحد الحدّين على الآخر ، بنسبة أو بأخرى ؟

أما أن يكون العرق العربي قليل الكفاءة ، في ذاته ، وأنه لا يليق بالعمل الحضاري ، فهذا ما لا يخطر لنا على بال ، كما لا يخطر على بال أي عالم رصين . ومهما يكن حظ العرب ضئيلاً في العملية الحضارية التي قاموا بها خلال التاريخ ، فإن تعليل ابن خلدون يبقى صحيحاً . وخلاصته أن الحضارة عمل بطيء ، متواصل ، وإنما تنمو مع استمرار العمران ، وتنحط بانحطاطه . وهكذا فإن الحضارة العربية

(أو الاسلامية على الأصح) لم تكن خلقاً من عدم، بل متابعة لبدايات كبيرة، كانت في طريقها إلى النضج، قبل الإسلام، في بلاد فارس، والجزيرة، ولدى الحرانيين. وعندما جاء الفتح العربي، وأحدث الهزة التي نعرف في البلاد المفتوحة، توقفت تلك البدايات بعض الشيء، ريثما يتم التلاؤم مع ضرورات الحكم الجديد، ثم استأنفت مسيرتها إلى الأمام بدفع وتنشيط من القادة الجدد. ولئن أدّت ضرورات العقيدة إلى نمو البحث اللغوي، والفقهي، وجمع الحديث، وضبط السنن، وحفظ التاريخ، وقطع العرب في ذلك خطوات كبيرة جداً حتى قبل عملية الترجمة فذلك أمر لا يصعب فهمه، ولكنه يشير مع ذلك إلى قفزة كبيرة في عملية التحضر، ومقتضياتها الأخلاقية، والحقوقية والعقائدية. ولكن أكثر هذه العلوم، كان قد أشرف على النهاية حتى قبل نهاية القرن الثالث. إلا أن الحضارة ليست ديناً وعلوم دين فحسب، بل هي دنيا وعلوم هذه الدنيا، وهذا ما تم فعلاً بعد ما قام المترجمون الكبار بنقل التراث العلمي — ولاسيما اليوناني — إلى اللغة وتتابع العمل في هذا الميدان، وأثمر ما نعرفه من الثمرات الطيبة... غير أن الحروب ما لبثت أن زعزعت أركان الحضارة، وعصفت بالمجتمع الإسلامي، وأخضعته لضرورات البداوة من جديد... فكان من شأن حضارتنا أن تقف عن النمو، وألا تؤدي إلى النهضة الصناعية التي عرفها الغرب بيدنا. وساعد على ذلك أن خيرات بلادنا، هي، في الأصل قليلة، لكبر الصحراء، وقلة الأمطار، وتباعد الأماكن الحضرية، كما ساعد عليه — وبشدة هذه المرة — صورة الحكم المطلق الطاغية التي لم يعرف الشرق غيرها منذ ألفي سنة أو أكثر، إلا في القليل النادر. ومثل هذا الحكم أبعد ما يكون عن إفساح المجال لنمو الحضارة، بالمعنى العلمي والتكنولوجي، لأنه يفقد الإنسان الطمأنينة على المال، والحياة، والشرف، ويعتو على الفكر، ويقطع الحوار، ويجمد العقل، ويريد من كل الناس أن يفكّروا على صورة واحدة. وعبثاً يحاول المفكر عندئذ أن يبتدع بدعة جديدة في عالم الفكر والعلم، بل إن المعنى الملابس للبدعة معنى استنكاري، محاط بالشبهات، يعرِّض صاحبه للخطر، وكثيراً ما ذاق علماؤنا ومفكرونا لذة القتل بالنار، أو بالحديد المحمى، أو بقطع الرؤوس، أو بالصلب، وكل هذا بعد إحراق ما كتبوه.

— ٤ —

ونصل الآن إلى سؤالنا الرابع ، وهو السؤال الأساسي في كل هذا الموضوع . وفيه نتساءل عمّا إذا كان من الممكن في جو كهذا ، أن ينمو الحس النقدي جملة ، في صورة أو أخرى من صوره ، سواء أكانت النقد السياسي ، أم الاجتماعي ، أم الأدبي . وهذا هو الذي يَعْنينا بوجه خاص في كل هذا البحث.

وأول سؤال نطرحه هنا وهو التالي : هل النقد سابق للعلم أو تابع له . فإذا قطعنا بأن العلم (والإبداع جملة) هو الأسبق ، فلا بدَّ أن يشترط لنمو الحس النقدي ، نمو العلم والإبداع . ويبدو أن هذا السؤال مجاني ، إذ لا مجال لأن ينقد الانسان شيئاً لا علم له به . ومن جهة أخرى لا مجال للنقد إلا إذا فسح الجو الاجتماعي مجالاً ما ، لحرية الفكر . ولقد علّق اللبيب الطاهر في كتابه عن الشعر الغزلي عند العرب ، على الضجة التي أثارها كتاب طه حسين عن الشعر الجاهلي ، ولاحظ فيما لاحظ أن حرمان العرب من «امرىء قيسهم» خطب جلل[٨] ، مع أن الشعر جاهلي ، وسابق للإسلام ، ورجاله وثنيون ، وأن من المعروف والمألوف والشامل أن كثيرين من رواة الشعر ، مثل حماد الراوية ، كانوا ينتحلون الشعر ، ويجيدون الانتحال ، وينسبون ما يقولون إلى شاعر أو آخر من الجاهليين[٩] . كل هذا ونحن في القرن العشرين ، وفي بلد اتصل بالحضارة الغربية منذ أكثر من قرن.

وهكذا فإن النقد جملة ، والنقد الأدبي بخاصة ، لم يكن في أي يوم من الأيام قوياً ، بحكم الشروط التي أشرنا إليها . ذلك أن الحضارة جملة لم ترسخ جذورها في بلادنا لمدة طويلة ، وعاقتها الظروف عن متابعة المسيرة إلى الأمام ، وظلت البديهة والارتجال غالبين الآن ، كما كانت الحال في عصر الجاحظ.

وليس من قبيل المصادفة المحض أن يكتب عن الحضارة العربية ألف كتاب ،

---

(٨) د طاهر لبيب. سوسيولوجية الغزل العربي ، ص : ٥٢ ، من منشورات وزارة الثقافة.

(٩) : انظر كتاب الأغاني : ترجمة حماد الراوية.

وتستعرض وجوهها المختلفة ، ويذكر أسماء النابهين في كل باب ، ويحصى ما بقي من شعر بشار ، وابن هرمة ، وأبي نواس ومسلم بن الوليد ، وأن يذكر صاحب كشف الظنون ست مئة ديوان لست مئة شاعر (عدا ما فاته وما جاء بعده) ، ولا يذكر مع ذلك كله اسم واضح لناقد كبير ، باستثناء ابن قتيبة ، قدامة بن جعفر ، والجرجاني .

لكن الحضارة الحديثة ، والصعوبة التي نجدها في تمثلها ، وصعوبة التفريق في مستواها ، بين بلاد شديدة الاتصال بالحضارة الغربية (المغرب كله ، ومصر ، ولبنان) ، وبين أقطار عربية أخرى ليس لها من هذا الاتصال إلا النذر القليل ، ليدلنا على أنه إذا كان العلم لم يُتمثل بعد ، فمن باب أولى أن يكون النقد أصعب ، وأعسر . ولئن وجد في أيامنا شعراء مجلّون (مثل شوقي ، وحافظ ابراهيم ، وبدوي الجبل ، ومطران ، وعمر أبي ريشة ، ونزار القباني ، والسياب ، والبياتي ، والجواهري ، وشعراء الحداثة ، وعلى رأسهم أدونيس ومدرسته) فإن من الصعب أن نجد أعلاماً في النقد من هذا المستوى ، أو حتى دونه بكثير . ويكفي أن نشير إلى أسماء المعروفين من نقادنا في قطر واحد ، هو سورية ، مثل محي الدين صبحي ، وخلدون الشمعة ، وحسام الخطيب ، وإلى أننا عبثاً ما نبحث عن أسماء آخرين تلمع كلماتهم ، لكي نقدّر ونفهم أن العيب ليس عيباً في المواهب ، بل في الشروط المتاحة لتألق هذه المواهب . ولئن كان الشعر موهبة بالدرجة الأولى ، فإن النقد علم أولاً وموهبة ثانياً . ولهذا كان عدد الموهوبين من الشعراء أكبر بكثير من عدد الموهوبين من النقاد .

ولقد كان حريّاً بالشعر الحديث أن يثير حملة نقد ضخمة ، وأن يتناول بالتشجيع والتقريع . ومع ذلك فإني لا أعثر إلا على كتب قليلة في هذه الناحية ، من أبرزها كتابات يوسف اليوسف ، ومحي الدين صبحي ، ونازك الملائكة ، ولو أن هذه الأخيرة تنهج في نقدها نهجاً جامعاً تحاول معه أن تصوغ شبه نظرية «للشعر الحديث» مما لا يكثر أمثاله في كتابات النقاد الآخرين ، ويبقى أدونيس (على كونه شاعراً ، بالدرجة الأولى) هو المنظر الأول للشعر الحديث ، المقتصر في نقده المكتوب على نقد الشعر القديم وما فيه من لغة مباشرة ، وصور مكرَّرة ، وتعابير مجمدة ، وأساليب تقليدية ، لا يعثر فيها إلا لماماً على رعشات الروح الشعرية .

إلا أن الجدير بالذكر هنا. أنه كلما حاول مؤلف ما، نقد نوعية معيّنة من الشعر، لجأ في عمله إلى نظريات جاهزة، كما نلجأ نحن عادة إلى استيراد مصانعنا من الغرب «والمفتاح باليد». فإما أن نعلّل بالنظرية الماركسية، وإما أن نعلّل بالنظرية الفرويدية. وهكذا نلاحظ الطاهر لبيب في كتابه عن سوسيولوجية الشعر الغزلي، يعلّل الشعر العذري بهامشية الفئة العذرية أو قبيلة بني عذرة، ويبذل أقصى الجهد، لجمع كل الشعراء العذريين في فئة واحدة، وشرط اقتصادي واحد، وحرمان واحد، وتشكيلة اقتصادية اجتماعية واحدة، كما لو أنه لم توجد في الدنيا أية فئة هامشية أخرى تنشىء شعراً عذرياً غير هذه الفئة، لتصح المقارنة بها، وكما لو أنه لم يوجد في أي مكان في العالم فئة غير محرومة اقتصادياً، أنتجت شعراً فيه روائح عبقة عذرية. ويزيد آخرون فيدرسون الانتاج الشعري على ضوء التطور الاقتصادي، مرحلة بعد مرحلة، كما لو أن الأول ليس إلا انعكاساً مباشراً للثاني.

ويذكرنا هذا كلّه بما فعله ابن قتيبة في نقد الشعر قديماً. إذ أنه أورد وصفاً للشعر الجاهلي بخصائصه المميزة، وجعل هذه، مباشرة، خصائص لكل شعر عظيم، وقواعد لا يجوز الخروج عنها. وبتعبير آخر فقد انتقل من الواقع إلى الواجب في أقل من لمحة البصر. وعندما جاء قدامة بن جعفر (توفي عام ٩٤٨)، لم يجد إلا نظرية أرسطو في الشعر تفسيراً وناظماً لكل شعر، ويجب أن ننتظر الجرجاني قرناً ونصف القرن بعد ابن جعفر حتى نجد ملامح أغنى للتحليل والنقد الأدبيين، مما يؤكد من جديد أن عراقة الحضارة تنعكس عراقة في مظاهر الحياة الأخرى. لكن ابن قتيبة، وابن جعفر، يؤكدان لنا من جديد أنهما كانا مستوردي «تعليل» من الخارج، والمفتاح دائماً باليد... وما نقد أو تحليل شعر كشعر نازك الملائكة، أو فدوى طوقان، على يد بعض الناقدين إلا شبه استخدام لطرق التحليل النفسي، في تعليل الإبداع الشعري، أو غير ذلك من صور الإبداع. ويكفي أن نلاحظ تطور الأدب الفرنسي، في كتاب من نوع ذاك الذي كتبه van tieghem [10] لنرى كيف تم

---

(١٠) Philippe Van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires.* P.U.F. 1960.

التطور بالانتقال من أطروحة الى طباق ، ومن هذا إلى أطروحة جديدة تفرض طباقاً جديداً (كالإلحاح على الموهبة ، ثم على الصنعة ، أو الكلاسيكية العقلانية المثالية ، مقابل الطباق الرومانسي ، والواقعية مقابل الرمزية ، والانسياب الواعي ، مقابل الاستسلام للاوعي ...) حتى يتسامى الأدب الى المنزلة التي صار إليها ، ناقداً نفسه ، في كل مرحلة سابقة ، وطارحاً صيغة جديدة للكتابة الأدبية.

ولا مجال لتعليل العجز الكبير الذي نعانيه على صعيد النظرية الأدبية ، والنقد الأدبي ، إلا بضعف الروح الحضارية المعاصرة ، والوقوف بذل أمام مكتسباتها. وما أسهل عندئذ أن نداوي هذا النقص بالاعتماد على البديهة والارتجال ، أو على الحلول الجاهزة. وكما أن الدكتور شكري فيصل ، لم يجد تفسيراً للشعر العذري ، في غير الورع الديني الذي هبط من السماء فلم يجد في طريقه إلا بني عذرة ، ليستقرّ عندهم ، فإن الدكتور طاهر لبيب لم يجد غير مزيج من النظرية الماركسية (أو التشكيلة الاجتماعية الاقتصادية ، ومن التحليل النفسي (الحرمان الخارجي يتطاول بحرمان تفرضه الذات) ، لتفسير ظهور هذا الشعر. ومهما يكن هذا التعليل أرقى مستوى من الأول ، فإنه زي أو دُرْجَة على كل حال ، تأتينا جاهزة من الخارج ، فنقلدها بذكاء أو بسذاجة ، ونعتبرها مفتاح «مغارة على بابا» ، مما يذكرنا قسراً بنظرية العناصر الأربعة التي استوردها العرب من اليونانيين ، وصارت لديهم صالحة لتعليل كل أسرار الدنيا ، من الأرض إلى السماء ، ولا أدري هل يفكر كتابنا بهذا التشابه بين تعليلاتهم المستوردة ، الآن ، وبين تعليل قدمائنا المستورد قديماً... ومن الغرب دوماً.

ويتجلى ضعف الروح الحضارية ، في مظاهر شتى. من أهمها اللاوضوح في المقولات العقلية. أو أطر المعرفة السابقة للتجربة بلغة كانط ، كالمكان والزمان ، والعلة ، والمعلول ، ومفهومي السببية والقانون ، والكمّ ، والكيف. ولقد راعني وأنا أكتب بحثي هذا أن أعود إلى كتاب البيان والتبيين ، وأقرأ ترجمة الجاحظ ، فلا أعثر فيها لا على تاريخ ميلاد ، ولا تاريخ وفاة ، ولا مكان إقامة ، ولا ذكر لصورة الحياة الشخصية والاجتماعية ، أو حتى للخلفاء الذين عاصرهم الجاحظ. ولو وجدت شيئاً من ذلك ، لكان شذوذاً عن القاعدة ومن جهة أخرى ، ما أكثر الكتب التي تطبع ،

ولا يكتب عليها تاريخ طبعها، مما نعرفه جميعاً، وهذا يعني أن غيمومة مفهوم الزمن — الزمن الاجتماعي الذي تتسلسل عليه الأحداث يوماً فيوماً، أو سنة فسنة، أو عهداً فعهداً، بقياس متفق عليه — تجعلنا قليلي الاحتفال للماضي، كما نحن قليلو الاحتفال للمستقبل، حتى لكأن الزمن نقطة رياضية بلا أبعاد سابقة أو لاحقة، أو قل هو نقطة ضائعة في لانهائية الزمان. ومن هنا قول المؤرخين في أحاديثهم عن الحرب: وثار في عهد الخليفة س، الطالبي فلان، أو الزنوج، أو الزط، أو ما يشبه ذلك، فلا يعرف الإنسان متى بدأت الثورة، ولا كيف انتهت. ومن ذلك أيضاً هذا الغياب شبه الكامل لمراجعة الماضي، والبحث عما كان فيه من ثغرات، ومحاولة إصلاحها، وعدم تقويم الأعمال التي نقوم بها، لملاحظة أدائها لغرضها، أو حسن استجابتها للموقف الذي أملاها. ولا نظن أحداً يجهل كيف أن العباسيين ارتكبوا نفس الأخطاء التي ارتكبها بنو أمية، فيما يتصل بانعدام النواظم القانونية/ أو القانون العام جملة، وظلم الطالبيين، والقضاء على الثورات بالقوة وحدها، دون بحث أسبابها، والأخذ بالظنة، والقتل على الغضب، وترك ولاية العهد لمشيئة الأقدار بلا قانون معروف لها، متفق عليه، شائع بين الناس، مما سبب ألف مشكلة للأمويين، وكذلك للعباسيين، حتى لكأن التجربة ليس لها في حساب الإنسان معنى. وليست التجربة إلا الزمن مكثفاً في حوادث تقطعه، وتجعله وجهاً لَهُ سمات معيّنة.

ومن الطبيعي أن يكون النقد، أي نقد، مرتبطاً بالزمان، وتجربته، فإذا غام هذا المفهوم، غام العلم، وغاب النقد بالضرورة. وليس العلم إلا تجارب يأخذ بعضها برقاب بعض ويصحّح بعضها بعضاً، أي أنه زمن يمضي ويتكاثف، ولا يضيع، أو يتبدّد. ولعل النقد أحوج إلى هذا الزمان من أي شيء آخر.

لكن الزمان العربي، زمان متقطع، كل لحظة فيه ليست هي الأخرى التي سبقتها، ولا تلك التي لحقتها، بل هي شبيهة لها، معادلة كماً ونوعاً لها، حتى لكأن التاريخ كله حاضر يمتد إلى ما لا نهاية، باستثناء ذلك الماضي الذهبي الذي اشتد فيه الحوار، على كل مستوى، وأورثنا هذا الاعتزاز الذي يضاعف إلى ما لا نهاية حجمنا العادي. ومنذ ذلك الحين ونحن نكرّر هذا الماضي تكراراً أبله، يجمد روحه، ويخمد ناره، ولا يحمل منها إلا الرماد.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبين ١٦ ــ ٢٣ آب عام ١٩٤٥، صرّح أمين الجامعة العربية عزام باشا «أن مسألة فلسطين مسألة عربية، وأصحاب الشأن فيها عرب: أهل البلاد وجيرانهم ودولهم حلفاء أمريكا، وشركاؤهم في ميثاق الأمم المتحدة». لكن أي أمين عام آخر يستطيع الآن أن يقول مثل هذا القول، كأن شيئاً لم يتغيّر خلال كل هذه الأيام. فكأن الماضي العربي قد تجمد على صورة واحدة، وأن التطور فيه خارجي لا داخلي، وأن كل ماضٍ يمكنه أن يكون حاضراً، وبالعكس. إن الزمن لدينا يكرّر نفسه على كل صعيد، ولا ينتظمه قانون صراع الأضداد، بل قانون صراع المتشابهين، المتآخين. وكل نقد، فإنما هو ماض يستعاد ليرى من خلال عيون وأطر أخرى. ولكن تشابهت العيون وتماثلت الأطر، وتجمد الفكر، وبقي شعرنا حتى عهد قريب، ذلك الشعر الجاهلي نفسه وقد مُسخ ليكون «على قدّنا».

ولئن قرأ الانسان البديري الحلاق في حوادث دمشق اليومية (١٧٤١ ــ ١٨٦٢)، ثم قرأ الجبرتي الذي أرخ لمصر قبل نابليون، وبعده، وقرأ حوادث سورية ولبنان ليوحنا الدمشقي (١٨٠٠ ــ ١٨٤٠)، فإنه لن يجد لدى المؤلفين الثلاثة إلا عهداً واحداً تتكرر حوادثه بلا انقطاع، ولكن بأسماء مختلفة، كما لو أننا نقرأ نفس العدد من الجريدة اليومية. في ألف نسخة له. فلا نجد فيها إلا نفس العناوين، ونفس الأخبار. فلتصدر الجريدة إذن في أي يوم، وستكون صالحة لكل يوم. البعيد والقريب منا، كما لو أننا نعيش زماننا كله في لحظة واحدة.

أما مفهوم العلّة والمعلول، فلا بد فيهما من التكافؤ أي من أنْ تكون العلة مساوية للمعلول أو أكبر منه، فيضيع شيء منها هدراً، كما يضيع شيء من طاقة الوقود في مسارب هامشية، لا تظهر في المقابل الحركي. ومن الغريب أن أكثر ناقدينا لا يرون لهذا التكافؤ مبرّر وجود، فكل تعليل صغير، يكفي لتفسير حادثة ضخمة، ذلك أن البعرة تدل على البعير ومعظم النار من مستصغر الشرر. إلا أنه يبقى بعد ذلك أن يقتنع الآخرون بما نقول، وأن تكفي براهيننا للإقناع، وأن نشير الى مواطن الضعف في كفاية تفاسيرنا. ومن الواضح أن «ذاتيتنا» تنقلب بسرعة إلى «موضوعية خارجية» كأنّ التطابق كامل أزلياً وأبدياً بينهما، ولا شك أن قلب الذاتي إلى موضوعي، بمثل هذه السرعة، لا يدل إلا على غلبة البديهة والارتجال، وضعف

روح الشك في الأحكام التي نطلقها... (وكذلك في التدابير التي نتخذها)، ورجوع «المطلق» على النسبي، والجزئي على الكلّي، في أكثر ما نقول به، أو نعمل بوحيه. وكل ميل إلى المطلق بدائية عقلية، وبالمقابل كل نزوع إلى النسبي، حضارية نفسية.

ومن جهة أخرى، فإن مما يدعو إلى التشاؤم قليلاً او كثيراً، بحسب الطباع الفردية، هو أن خلفاءنا السابقين كانوا يشجعون الشعراء، ويجيزونهم بجوائز سنية، مغنية، وكذلك كانت تفعل الطبقة السامية من المجتمع، ولهذا نفقت سوق الأدب، وراجت بضاعته. وعندما شجع الخلفاء العباسيون طلب العلم من مصادره، وترجمته (وكان يعطى لبعض المترجمين، من الذهب ما يعدل وزن الورق الذي تكتب عليه الترجمات، فكان بعضهم يكبِّر الخط، ويستخدم الورق السميك)، ازدهرت الحضارة، وراجت سوق العلم، ولم تكن هنالك حاجة إلى محو الأمية بصورة كاملة، لكي يظهر أمثال الرازي، وابن سينا، والبيروني، وأبي تمام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* * *

إننا لا نزال في مرحلة الأمية الحضارية، بوجه عام، ومازلنا نتكسب من العلم تكسباً، ونستخدم الشهادات الجامعية، لما يقابلها من وظائف ووجاهة اجتماعية، ونمضي عجلين، فلا نصبر على جهد، ولا نطيل المعاناة والبحث، فيقل إبداعنا العلمي، ويقل أكثر منه حسّنا النقدي. وكما أن الفكر لا يجهد نفسه في قضايانا الكبرى، وطريقة حلها، فإنه لا يجهد ولا يتعب في البحث عن حل لمشكلتنا الحضارية. وفي مثل هذا العصر الذي ينأى بالناس عن الروح الصوفية، ويرغمهم إرغاماً على التفكير بشؤونهم المادية، لا مجال للظن بأن كل شيء سينطلق على سجيته إلى نهايته السعيدة، بحكم التراكمات الكمية وهكذا فإن الروح العلمية، بما تحتاج إليه من روح النقد، أمر يحتاج إلى تخطيط وتوازن في عمليتي التربية المدرسية، والتربية الخارجية أو تربية الوسط الاجتماعي، فإذا ظننا أننا نستطيع أن ننبت الورد في أرض صحراوية كلسية، رملية، بلا ماء ولا مطر، فلا شك أن إيماننا بحدوث المعجزات سيكون كبيراً جداً.

والحضارة هي أم العلم ، والعكس صحيح . ولكن النقد حوار متصل ، ينمي التركيز على الذات ، بمقدار ما ينمي الموضوع ، كما يبدو في الظاهر . إنه نجوى متبادلة بين الذات والموضوع ، بين الأنا والعالم ، لكي تتعرف الذات على حقيقتها من خلال تعرفها على العالم ، ويتحدّد الموضوع على ضوء حدود الذات . ولكن حيث يكون الحوار ممتنعاً أو صعباً أو محرّماً ، فليس النقدُ وحده هو الذي يغيب ، بل العلم أيضاً ، ور بيبته الحضارة ، و بالتالي تغيم الحدود بين الأنا والموضوع ، ويتبادلان الأدوار ، ويصبح الموضوع كله أنا تارة ، والأنا كلها موضوعاً تارة ، ويغلب التمثل على المطابقة ، وتتخذ الأشياء صورة الأنا ، ويصبح الواقع في كل لحظة ، وكأنه حلم آخرين ، نراه نحن بالنيابة . وهل من قبيل المصادفة وحدها أن صورة الواقع تتكرر عندئذ إلى اللانهاية دون تغيير ، وتكون أخبارنا دوماً مكرورة ، كما لو أنها ألف نسخة من عدد واحد للصحيفة نفسها . وهنا يصح القول إن التاريخ يعيد نفسه مرات عديدة لا مرة واحدة ، ولكن على صورة مأسوية تارة ، وصورة هزلية تارة أخرى .

والخلاصة أن ظهور النقد على مسرح الحياة مرتبط بعملية حضارية ، أساسها كثرة العمران ، بلغة ابن خلدون ، ولكن هذا شرط ضروري ، وليس بكاف . فحياة العمران إنما تقوم على القانون الناظم الممثل لواقع المجتمع ، من جهة أولى ، وعلى الصراع الاجتماعي الهادف إلى الارتقاء إلى مجتمع أمثل وأفضل ، ولكن حيث ينعدم الناظم ، ويقوم الصراع باستمرار بين الشعب ، وما له من طموح وبين السلطة ، وحاجتها المباشرة الى كف الطموح ، وكبت المثل العليا ، فإن ما يكون هو الفاعل في الحياة العامة ، يكون كذلك هو الفاعل في مظاهر الحياة الاجتماعية الأخرى . ولقد كان في وسع علمائنا الأولين أن يتنبهوا إلى القانون الطبيعي ، لو وجد قانون اجتماعي ، ولحاولوا الوصول إليه ، ولأنشأوا العهد الصناعي ، ولأغنوا طاقاتهم على الانتاج . وكانوا هم الحصن الأول للحضارة بمعناها الحديث . لكنهم فقدوا حس القانون الاجتماعي بحلول « الرغبة » ، رغبة القادة محله ، وحبهم وكرههم ، ففقدوا في الوقت نفسه حس القانون الطبيعي ، أي أنهم فقدوا جزءاً أساسياً من بنيتهم العقلية . وهكذا فإنه لم يكن غريباً قط أن يكتب شيخ الساخرين ، الجاحظ ، كتابه « التاج » ليبحث فيه ، فقط ، عن آداب التعامل مع الملوك ، مع التسليم سلفاً بأن الملوك ملوك ، وسلطتهم مشروعة ، كيفما جاءت . ترى أكان يمكن للساخر العربي الأول أن لا يفكّر قليلاً بالتربيع والتدوير ، وهو يكتب عن حسن الأدب مع الملوك ، لو أن

الحياة طبيعية ، ؟ ومن الطريف حقاً أن لا ينتبه علماؤنا إلى نقد نظريات اليونان ، وآرائهم العلمية ، إلا بعد أن محقت الدولة المركزية وتعددت الأقاليم ، وأصبح في وسع الانسان أن يهرب من ظلم أميره ، إلى عدل أمير آخر ، فكأن اليونان كانوا ملوك العلم ، وكأن طاعتهم كانت قاسرة كطاعة الملوك العادين . وإلّا عرَّض الإنسان نفسه لكثير من القسر والأذى . وهكذا فقد صودر من المواطنين حتى حق البديهة والارتجال ، وأصبحت هذه كلها وقفاً على القيادات . ولقد رأينا حتى الآن من آيات ذلك ما يكفي لاقناعنا ، بفعالية وخصوبة وروعة عالم البديهة والارتجال ، الذي لم يقدم خيراً حتى الآن ، ولم يمنع شراً . . . أولا يجب القول : إن عالمنا هو عالم البديهة والارتجال ، ولكن في أحسن الفرضيات ، وأن كل إنسان يستوحي من هذا العالم أسلوب تفكيره ، شاء أم أبى ، وبالتالي فإنه يمضي سريعاً إلى الحدس ، ويقل وقوفه على المحاكمة والعقل ، لأنه أفقد أطره ، وجرّد من الزمان والمكان ، والكيف ، والكم ، وأصبح وجهاً لوجه أمام المطلق الديني أو المطلق السياسي ، أو المطلق الأدبي الذي لا يقبل أي نسبية ، وبالتالي فإنه يأبى الحوار ، ويمنع النقاش .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملاحظات أخيرة

ويجب أن نلاحظ أن كل كلام فإنما هو فرضية لها وعليها . وطبيعي أننا اخترنا الأدلة التي تؤيد انطباعي ابن خلدون والجاحظ قبله ، وأهملنا الأدلة المعاكسة ، لا لأننا نجهلها ، بطبيعة الحال ، بل لأننا لا نهبها القيمة التي ترقى بها إلى مستوى صحة النقيض .

ولئن عرف العرب حضارة متألقة ، بغض النظر عن مساهمة العنصر العربي التي يصر بعض المستشرقين على صغرها النسبي ، ويرى الأكثر إنصافاً منهم ، أنها نسبة معقولة ، لا يمكن أن تبرهن على أي ضعف يضاف لمصلحة النظرية العرقية ، فهذا كله يعني أنه في ذلك الحين ، على الأقل ، كان هنالك حوار وجدل ومناظرات ، كثيراً ما نجدها في التراث على صورة كتب بعنوان : الرد على . . . وكثيراً ما حفظ التاريخ لنا بعض مناظرات هامة شهدها الخلفاء بين النصارى والمسلمين ، حول العقيدة ، أو بين الأدباء أنفسهم (كمناظرة أبي بكر الخوارزمي وبديع الزمان الهمذاني) . لكن حضارتنا الرائعة شهدت الانهيار من جهة أولى ، وانقطاع الحوار من جهة ثانية ، كأن الأمرين يتوازيان . وفي هذا العهد الذي يسمى بعصر النهضة (بتفاؤل مفرط ولا ريب ، ولو أننا نتمنى أن يكون كذلك) ، تظهر دراسات وكتب

في غاية الأهمية أحياناً ، ولكن ما أندر ما نجد من يعلق عليها بكلمة تزيد على الإخبار عن ظهورها .

والذي أرمي إليه من كلامي هذا ، هو أن انطباع الجاحظ صحيح بالجملة لا في التفاصيل ، وأنه ليس صحيحاً في عهد تألق الحضارة العربية ، وأن البديهة والارتجال لم يكونا غالبين في عصر التألق الذي شهد نشوء الفرق الإسلامية ، ومحاجّاتها ، ومجادلاتها ، كما شهد نشوء مدارس البصرة والكوفة في اللغة ، والقواعد ، وبروز الاتجاهات الفلسفية المتنافرة (ابن سينا — الغزالي — ابن رشد ... الخ) وبالجملة فإن كل حوار كان ممكناً في ذلك العصر ، حتى في أصول الخلافة نفسها ، ولا ننسى بهذه المناسبة جدل عمر بن عبد العزيز والخارجي حول حق الأول في الخلافة ، ولو أن هذا النوع الأخير من الحوار كان نادراً نسبياً .

ومع ذلك فإن الحكم في هذا الموضوع ، لا يقف على عهد معيّن بالذات ، هو عهد التألق الذي وصف لنا الدكتور زكي نجيب محمود ، في كتبه الأخيرة ، (تجديد الفكر العربي ، ثقافتنا بين المعقول واللامعقول ...) صورة حية لصخبه وغناه ، بل يتناول كل العهود ، ويخضع لحكم « الأكثرية الزمنية » إذا صحّ هذا التعبير ، ويذهل طبعاً عن النقد السريع الذي لا يصل إلى مرحلة التنظير .

والملاحظة الأخيرة ، هي أن ما نقوله يهدف إلى الخطر الكبير الذي يوضع فيه العقل « تحت الوصاية » ، وإلى أن حرية الفكر ليست امتيازاً يتمتّع به المفكرون ، ليعبّر كل منهم عما يريد ، وعلى هواه ، فهذا آخر ما يطمح إليه المفكر الحي . ولكنها ضرورة أساسية لنمو الفكر ، وحيوية الأمة ، وقدرتها على الدخول بقوة في حلبة الصراع على الوجود .

ولئن كنا ننمو وننمو ، ونجهد ونتعب ، ونبني ونصنع ، ونتقدم في ألف ميدان ، في الظاهر ، ويبقى لحمناغضاً ، ووجودنا هشاً ، فأقل ما يدلّ ذلك عليه أن التقدم مصطنع ، خارجي ، مقلّد ، مستورد ، لم يُتمثّل بعد . ولم يدخل في بنيتنا العقلية ... ولئن كان بيننا وبين عالم التقدم من مسافة أو فاصلة ، فلا ريب أنها فاصلة « حرية البحث ، وحرية النقد ، وحرية الفكر » .

حافظ الجمالي

منير بشور

في منهجية الإسناد والتقدم عند العرب

في العشر أو العشرين سنة الأخيرة التي مرت على بلاد العرب ، نادراً ما خلت خطط التنمية أو البيانات الاصلاحية ، أو الكتابات الأيديولوجية التي تتعلق بالتقدم ، من التشديد على الروح العلمية وعلى ضرورة اعتماد العلم سبيلاً لبناء المجتمع العربي الجديد. وتنطبق هذه الملاحظة على البيانات أو الكتابات الرسمية أو شبه الرسمية ، كما تنطبق على كتابات المؤلفين من اقتصاديين وعلماء اجتماع وسياسة وتاريخ ، حتى أصبحت الدعوة للعلم من المسلّمات التي لا تزاحمها في الانتشار سوى الدعوة لجمع شمل العرب وتحقيق الوحدة العربية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن المفارقات المفجعة في الحياة العربية المعاصرة أن كلّا من الدعوتين ، لاعتماد العلم كمنهج ولتحقيق الوحدة ،هما على طرفي نقيض من الممارسة والسلوك على صعيد الواقع . ولا نظن أننا نجانب الصواب كثيراً ، إذا افترضنا أن الهوة بين الدعوة والممارسة ترجع في الحالتين الى الأسباب ذاتها. ونحن اذ نقول هذا فاننا على وعي كامل بالاختلاف بين ما تتطلبه الوحدة العربية من جهود وما يعترضها من عقبات ، من ناحية ، وما يتطلبه العلم من جهود وما يعترضه من عقبات من ناحية ثانية ، إلا أننا نعتقد أن القاسم المشترك الضائع هو نفسه في الحالتين ألا وهو فقدان الصدق والمعرفة .

اننا نجمع في هذا القاسم المشترك بين محورين يرمز كل منهما الى مجموعة متقاربة من الخصائص والصفات المطلوبة لردم الهوة بين الدعوة والممارسة ، فيرمز الصدق الى الاخلاص في الاعتقاد ، والعزم في الإرادة ، والجدّ في المسعى ، والتواضع أمام الحقيقة ، وتقبل الآخرين والانفتاح على آرائهم واحترامهم ،وترمز المعرفة الى ادراك

المعاني ، وفهم الامور بخلفياتها وأسبابها ونتائجها ، ووضوح الرؤيا ، ثم تعلّم الكيف واتقان الوسيلة . يرمز الصدق الى خصائص القلب وما ينبع فيه أو ينتمي اليه وترمز المعرفة الى خصائص العقل وما ينبع منه أو ينتمي اليه وليس في الجمع بين هذين المحورين أي احتمال أو إمكان للفصل ، فلا الصدق (القلب) وحده يكفي ، ولا المعرفة (العقل) وحدها تكفي لردم الهوّة بين الدعوة والممارسة ، أكان ذلك على صعيد تحقيق الوحدة أو على صعيد ترسيخ الروح العلمية .

ولن نحاول في هذا المقال الحديث عن الوحدة العربية ، فقد قيل وكتب حولها الكثير ، وسنحصر اهتمامنا بالدعوة للعلم ولممارسته ،وبجانب واحد منه وهو ما سندعوه بمنهجية الإسناد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماذا نقصد بالإسناد؟

نقصد به ، ببساطة ، نسبة الشيء أو الخبر أو الرأي أو الحقيقة ، إلى أصلها أو مصدرها وهو بمعناه الاجرائي الجواب عن السؤال الذي كثيراً ما يرد على الألسن والأقلام : كيف عرفت ذلك ، أو من قال لك ذلك ، أو ما دليلك أو برهانك؟ ومن ناقل القول إن الحاجة للإسناد لا تنطبق على الأشياء أو الأخبار أو الآراء أو الحقائق كلها ، وإنها تصبح ضرورية فقط عندما تكون هذه موضع شك أو اختلاف بين الناس أو عندما تكون جديدة عليهم . فأنا عندما أقول ان لدي خمس أصابع ، أو إن مدينة بيروت أكبر من مدينة صيدا يكون من قبيل السخرية أو الاستهزاء أن أسارع الى دعم هذا القول باسناده الى آخرين أو بتقديم البرهان عليه . ولكن عندما أقول إن هناك علاقة بين طول الأصابع وطول العمر ، أو إن مدينة صيدا كانت أكبر من مدينة بيروت في القرن الخامس عشر ، فلا بد لي من تقديم البرهان على ذلك ، وأبسط شيء في هذه الحالة ، هو إسناد القول أو الرأي الى الآخرين ممن هم موضع ثقة .

في كتابات العرب الاقدمين كان أحدهم اذا اراد تقديم برهان ، أو تثبيت رأي ،

أو الحديث عن واقعة لم يشهدها ، يسندها الى سواه فيذكم اسم الشاهد أو الراوي ثم ينسب اليه مايريد ،كأن يقول : « رواه أبو داود عن زيد بن أرقم ... » أو يعطي اسم الكاتب والكتاب اذا كان ما ينسبه مكتوباً ، فيقول مثلاً : « روى أبو الفرج في الاغاني عن أبي موسى ... » أو « قال صاحب اقوم المسالك في معرفة الممالك أمير الأمراء وفخر الكبراء السيد خير الدين باشا التونسي ... » أو يستعمل طريقة مشابهة لهذه الطرق تجعل كلامه موضع ثقة . في ذلك الزمان لم يكن من داع لذكر تاريخ الكتاب ، أو اسم المطبعة ، أو الناشر أو مكان صدور الكتاب أو الصفحة التي ورد القول فيها ، لأن الكتب كانت مخطوطات ولم تكن مطبوعة ، ولم تكن متوفرة على نطاق واسع كما هي حال الكتب اليوم.

كان هذا في كتابات العرب الأقدمين حين كانت دائرة العلماء بمن فيهم الكتاب والقراء صغيرة ، يتداول ضمنها هؤلاء اطراف المعارف والعلوم والأخبار والتفسير كما لو أنهم في نادٍ خاص بهم ، وكان الثقاة منهم معروفين لقرائهم ومريديهم وأتباعهم كما لأضدادهم وأخصامهم ، وكانت كتاباتهم واقوالهم موضع تداول ونقاش في الدوائر والحلقات المختصة . لهذا كان الإسناد أمراً سهلاً يستوفي شروطه بذكر اسم العالم أو الكاتب والحاق ذلك بالصفات التي عرف بها كمكان ولادته أو الجماعة التي انتمى اليها . وكان هذا يكفي في ذلك الزمان . أما اليوم فما الحال في كتابات العرب المحدثين؟ وهل يكفي الإسناد البسيط كما عرفه الأقدمون ليخدم اغراض الثقافة والتقدم ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن الجواب عن الشق الثاني من السؤال هو بالنفي المؤكد ، وذلك لسببين يعرفهما ويتحدث عنهما الجميع ، الأول ، ان انتاج الكتب والمنشورات في هذا العصر قد بلغ حداً من السرعة والغزارة كما الطائرة بالنسبة للجمل ، بالمقابل مع انتاج الزمان القديم . وليس الاختلاف في السرعة والغزارة فقط بل يتعدى هذه وتلك الى الاختلاف في انواع المطبوعات ، من صحف ومجلات ودوريات وكتب ودلائل ، والى اللغات المستعملة فيها ، والى المطابع ودور النشر التي تصدر عنها ، والاماكن الموجودة فيها . والسبب الثاني هو الوجه الآخر للسبب الأول ، وهو أن عدد الكتاب

والقراء قد ازداد هو أيضاً ازدياداً كبيراً ، والعلائق الشخصية بينهم ضعفت عما كانت عليه من قبل ، وأصبح عدد الكتاب المعروفين معرفة قريبة من قرائهم لا يزيد عن عدد أصابع اليد الواحدة.

ولعلّ الأهم من هذين السببين هو التحوّل في طبيعة الانتاج الفكري والاهداف التي يتوخاها في العصر الحاضر على الأقل التحوّل الذي يُفترض حصوله في البلاد العربية اذا ما اردنا أن يكون للعرب دور فعّال في الحضارة المعاصرة. هذا التحوّل هو الانتقال من الكتابة كهواية الى الكتابة كعلم ، والارتفاع بها من صعيد الرواية والعلاقات الشخصية ، الى صعيد الحقائق والعلاقات العامة.

ولا بد من أن يكون قد اتضح من سياق ما قلنا حتى الآن ان الكتابة التي نقصدها ليست التعبيرية التي تنتمي اليها فنون كالشعر والقصة والمسرح ، فهذه من طبيعتها أن يطغى عليها الطابع الشخصي ، وأن تبقى في أعمق خصائصها هواية لا علماً ، وانما ما نقصده هو الكتابة الاعلامية أو التحليلية ككتابة التاريخ والفلسفة ، والنقد والعلوم على أنواعها ، الاجتماعية والطبيعية.

من ضمن هذا الاطار ، ما واقع الحال في كتابات العرب المحدثين ، وكيف يمارس هؤلاء منهجية الإسناد في كتاباتهم اليوم؟

سنحاول الاجابة عن هذا السؤال بأخذ بعض الأمثلة من الكتابات الشائعة ، وسنضرب صفحاً عن ذلك النوع من الفوضى في الإسناد الذي يقتصر على الشكل ، كأن تظهر في المجلة ، أو في البحث الواحد أنواع مختلفة من الحواشي ، وأحياناً في الصفحة الواحدة ، فيشار الى المصدر باللغة الأجنبية ، دون تعريب ، وأحياناً أخرى باللغة العربية دون الأصل الأجنبي ، أو ظهور الحواشي في نهاية البحث وأحياناً اخرى في أسفل الصفحات ، أو ذكر الاسم الثاني للمؤلف دون الاسم الأول ، وأحياناً أخرى ذكر الاسمين الأول والثاني ، أو تثبيت لقب دكتور قبل الاسم ثم الإشارة للقب بحرف الدال أحياناً أخرى وأحياناً لا هذه ولا تلك —

سنضرب صفحاً عن هذه الأنواع من الفوضى ، إذ يمكن القارىء أن يصلحها بنفسه ، وسنتناول فقط ذلك النوع من الفوضى في الاسناد الذي يمنع تتبع المعرفة واستكمالها ، أو يجعل ذلك أمراً صعباً.

الأمثلة التي سنقدمها هي من مجلة تصدر في بيروت بعنوان **الفكر العربي** ، وقد أصدرت هذه المجلة منذ فترة عدداً خاصاً حول «الكتابة التاريخية المعاصرة ومناهجها» هو عددها الثاني الصادر بتاريخ تموز (يوليو)— آب (اغسطس) ١٩٧٨ .

لقد اخترنا هذا العدد عن عمد معتقدين أننا لن نكون مغالين كثيراً في التفاؤل إن نحن توقعنا انضباطاً منهجياً في ابحاثه لأنه يتناول مسألة الكتابة التاريخية المعاصرة ومناهجها.

نأخذ هذا العدد ونبدأ بالقراءة فماذا نجد؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نجد أن البحث الأول هو بقلم د. قسطنطين زريق وبعنوان «التأريخ من أين والى أين» ونقرأ البحث فنجده شيقاً ومثيراً ولكننا لا نجد فيه اشارة الى أي مصدر أو مرجع . فنقول لا بأس في ذلك فالبحث عبارة عن رأي لمؤرخ كبير كتب كثيراً في التأريخ ولم يشأ أن يربط آراءه بآراء سواه ، ولعل ما كتبه كان من قبيل الافتتاح أو الاستهلال للأبحاث التالية في المجلة ، فنشيح النظر عن غياب الاسناد.

ثم ننتقل الى البحث الثاني بقلم د. وضاح شرارة وبعنوان «المثقفون ومشكلة انفصام الدولة عن المجتمع» ، ونبدأ القراءة فنقع ، بعد تسع صفحات من البحث ، على الحاشية الأولى في أسفل الصفحة ٢٦ ، والتي تضم الرح التالي : «رغم صحة إشارة جاك بيرك الى انعطاف في تناول ماركس لأوضاع الهند في وجه التغلغل البريطاني في مطلع الخمسينات من القرن التاسع عشر. انظر : **الشرق المضاعف لبيرك**» ، فيثير هذا الشرح اهتمامنا ونهتم بتلبية دعوة الكاتب لنا أن «أنظر» ، ولكن سرعان ما نتذكر أن **الشرق المضاعف** لبيرك ليس في حوزتنا وأننا لم نسمع به من قبل ، رغم أننا سمعنا بجاك بيرك ، فنقول لعل الكاتب زودنا بمعلومات عن هذا

الكتاب في نهاية بحثه ، فننظر هناك ولكننا لا نجد شيئاً ، ونسأل (ونحن نعرف أن جاك بيرك فرنسي ويكتب بالفرنسية) ، هل العنوان المعطى للكتاب هو ترجمة كاتب البحث للأصل الفرنسي أم ان الكتاب مترجم للعربية ، وإذا كان مترجماً فمن قام بالترجمة ، ومتى وأين نشر ، وما العنوان الأصلي للكتاب وعلى الأقل ما تاريخ صدوره بالأصل؟ ثم على افتراض أننا وجدنا **الشرق المضاعف** في مكان ما ، فهل يريدنا كاتب البحث أن نقرأه بكامله لنتعرف على «انعطاف في تناول ماركس لأوضاع الهند في وجه التغلغل البريطاني في مطلع الخمسينات من القرن التاسع عشر» ؟ ألن تكفينا قراءة بضع صفحات في الكتاب لنعرف ما يريدنا كاتب البحث أن نعرف؟ ولكننا لن نجد جواباً عن اسئلتنا ولهذا لن يكون في استطاعتنا العثور على **الشرق المضاعف** لننظر فيه كما طلب الكاتب منا ، ولن نقدر على التعرف على ما أصاب ماركس من انعطاف في تناوله لأوضاع الهند ، ويكون طلبه بالتالي عديم الجدوى .

ثم نتابع القراءة فنجد في الصفحة نفسها رقم ٢٦ عبارة تنص على التالي : «ولأن غرض الصراع لم يقتصر على علاقات الانتاج والتوزيع ، على علاقات الاستغلال ، بل شمل ما يسميه ألان تورين في **انتاج المجتمع** ، التاريخية نفسها ، أي النمط الذي يدرج صراع الطبقات والمؤسسات الاجتماعية والثقافية في حيز متميز ومترابط وان لم يكن موحداً» ، ونقع في نهاية هذه العبارة على الاشارة رقم ٢ والتي تحيلنا الى الحاشية . وفي البرهة الوجيزة من الزمن التي يستغرقها تحول النظر من العبارة الى الحاشية في أسفل الصفحة يخيل لنا أن الكاتب لا بد من أنه سيخبرنا بشيء عن ألان تورين وعن كتابه **انتاج المجتمع** (وقد استنتجنا أن **انتاج المجتمع** عنوان لكتاب وليس جزءاً من العبارة لأن الكلمتين مطبوعتان بالحرف المشدد) فننظر في أسفل الصفحة لنجد ما يلي : «وهو ما يسميه كاستورياديس «الاجتماعي — التاريخي» أو «التأسيس المخيلي»» فنذهل للمفاجأة ، وتتعقد الأمور أمامنا ، اذ ان الكاتب لم يكتف بحرماننا من التعرف على ألان تورين وعلى كتابه ، بل أضاف الى هذا الحرمان حرماناً جديداً بامتناعنا عن قول أي شيء عن كاستورياديس وبعدم إشارته بكلمة واحدة الى المكان الذي استعمل فيه كاستورياديس هذه التعابير المفرطة في الحذلقة والإبهام .

عند هذا الحد تنهار قدرتنا على متابعة قراءة البحث ونعدّه (أو على الأقل يعدّه أحد القراء، وهو كاتب هذا المقال) عديم الجدوى.

ونتنقل الى البحث الثالث في المجلة وهو بعنوان «القومية العربية في سوريا: سنوات التكوين ١٩٠٨ — ١٩١٤» بقلم د. رشيد خالدي، فنلاحظ أن صفحات البحث خلت من الحواشي، وأن هذه جمعت في نهاية البحث، خلافاً للطريقة المتبعة في البحث السابق، وأنها بلغت ٧٣ حاشية، فنقول، بسبب هذه الغزارة في الإسناد، لعل هذا هو البحث الذي قصد إليه محرر المجلة كانموذج في «الكتابة التاريخية المعاصرة ومناهجها»، ولعل البحثين السابقين كانا من قبيل التقديم واثارة الشهية، فنبدأ القراءة، وسرعان ما تواجهنا الإشارة الأولى في الفقرة الأولى صفحة ٣٥، فنسارع الى الحواشي في نهاية البحث صفحة ٥٢ لنجد ما يلي: «لأفضل معالجة لنمو القومية العربية انظر جورج انطونيوس «اليقظة العربية» (لندن ١٩٣٩) والبرت حوراني «الفكر العربي في عصر النهضة» أكسفورد ١٩٦٢) خاصة صفحة (٢٦٠ — ٢٨٥). مع مقالات عدة ل «س. ايرنست دون» مجموعة تحت عنوان «من العثمانية الى العروبة» (أوربانا، اللنوي، ١٩٧٣)»

نلاحظ أن عنوان هذه الكتب معطى باللغة العربية بينما أماكن صدورها معطاة في لندن وأكسفورد، وأوربانا. ومن الجليّ أن هذه ليست أماكن صدور النسخ العربية لهذه الكتب بل النسخ الأصلية باللغة الانكليزية. إن أهمية هذه الملاحظة تبرز عندما نعرف أن الكتابين الأولين مترجمان للعربية (ونحن نعرف هذا بالمصادفة ولكن قد لا يعرفه قارىء آخر)، ولهذا فإن وضع الكتاب الثالث «ل س. ايرنست دون» معهما في الحاشية نفسها يوحي بأنه هو الآخر مترجم للعربية، فهل هذا صحيح؟ أم أن الأمر متروك للقارىء ليكتشف الجواب بالمصادفة كما اكتشفه بالنسبة للكتابين الأولين؟ ثم من هما مترجما الكتابين الأولين (أو الثلاثة)، ومتى صدرت ترجمتهما، وعن أي دار نشر؟ وما فائدة ذكر اسم الأماكن حيث صدرت هذه الكتب بلغتها الأصلية، دون ذكر اسم الناشرين؟

إن كثيراً من ملاحظاتنا على حواشي هذا البحث الثلاث والسبعين هي من النوع الذي قدمناه على هذه الحاشية أي أنها من النوع المتعلق بالفوضى في الشكل، والذي يمكن القارىء اصلاحه ولكن بعد جهد يقصر أو يطول حسب همة القارىء، ومن الواضح أن الكاتب، لو بذل شيئاً من جهده هو ومارس قليلاً من الانضباط المنهجي لوفر على مجموع القراء جهوداً كثيرة. الا أن بعض ملاحظاتنا تتعدى هذا النوع وتتناول اشارات في الحواشي لا يمكن فهمها مهما بذل القارىء من جهد كالاشارة في الحاشية رقم ١٢ والتي نصت على ما يلي: «فيما يتعلق بهذه التغييرات الشخصية انظر أحمد، رأي مذكور صفحة (٢٢ — ٢٤) وأمين السعيد «الثورة العربية الكبرى» (القاهرة، ١٩٣٤)، واحد: ٤». وعندما نحاول أن ننظر أحمد الذي أعطي «رأي مذكور» له، (مما يعني أن اشارة له وردت قبل رقم ١٢) نجد أن الحاشية الوحيدة التي تحمل اسم أحمد هي رقم ٨ صاحب كتاب **الأتراك الشباب**، واسمه معطى في هذه الحاشية كأحمدفيروز، فهل هذا هو الكاتب نفسه المشار اليه بأحمد في الحاشية رقم ١٢ وهل الخطأ حاصل في قلب الإسم من فيروز أحمد الى أحمد فيروز؟ لعل ذلك هو الواقع، وتبقى هذه ملاحظة «شكلية»، نمر عليها ونعذرها، ولكن لا نلبث أن نتساءل: ما المقصود بـ «واحد: ٤» المتعلقة بكتاب أمين السعيد في الحاشية رقم ١٢ نفسها؟ نحاول الاجابة فنقول لعل كتاب أمين السعيد يقع في عدة أجزاء و«واحد: ٤» تعني الصفحة الرابعة من الجزء الأول. نطمئن الى هذا الاستنتاج بعض الاطمئنان الى أن نصل الى الحاشية رقم ٤٧ والتي تأتي بهذا الشكل: «السعيد، ١ : ١٨»، فنقول، لا بأس، فلعل الكاتب فضّل قلب الكلمة «واحد» الى الرقم «١»، فهو يحب الاختزال على ما يبدو من ملاحظة سنوردها لاحقاً — ولا بأس ايضاً ان احجم عن اعلامنا بعدد الأجزاء التي يقع بها كتاب أمين السعيد، فعلى الأقل عرفنا من الحواشي أن الكتاب يقع في أكثر من جزء واحد. ولكن فجأة تنهار كل استنتاجاتنا عندما نقع في الحاشية رقم ٤٨ على الاشارة التالية: «السعيد صفحة ١ : ١٨ — ١٩»! كيف لنا بعد كل الجهد الذي بذلناه، أن نطمئن لأي شيء أو أن نفهم أي شيء؟ أو نلام أن اصابنا القنوط ورفعنا يدينا استسلاماً؟

قلنا إن الكاتب يحب الاختزال ، ويبدو هذا من استعماله حرفي النون والسين بهذا الشكل « ن . س . » في عدة حواشٍ ودون تقديم أي تفسير. وننقل هنا ما جاء في الحاشية رقم ٣٩ بحذافيرها كمثل على ذلك : « الخارجية البريطانية ، ١٩٥/ ٢٤١٤/ ٤١٨/ ١٥٤٤ ، كمبربانش الى لوثر ، والخارجية الفرنسية ، تركيا ، ن. س. (١١٦) غي الى بوانكاريه ، ١ آذار — مارس ١٩١٢. فروقات بين الحسابين » .

لقد رفعنا يدينا استسلاماً من قبل ، ونرفعها هنا مرة اخرى أمام الأرقام ، ونقول ان هذه لا بد أرقام مراسلات أو وثائق يعرفها المختصون وحدهم ولا يجوز لسواهم التطاول عليها . ولكن أيكون تطاولنا جريئاً أكثر من المقبول اذا تساءلنا ، في سبيل الفهم ، هل الاشارة الى تركيا في الحاشية تعني أن وثائق هذه المراسلات بين كمبربانش ولوثر ، ثم بين غي وبوانكاريه موجودة في تركيا ، وأين في تركيا؟ ثم ماذا تعني هذه الـ « ن. س » ؟ هل هي اختزال لكلمتي « نصوص سرية » أم « نصوص سوريا » ، أم « نفس السفْر » ؟ أما كان ممكناً للكاتب أن يضحي بالاختزال فيوضح للقارىء ماذا تعني هذه كما ضحى عندما استعمل كلمتي « آذار » و« مارس » للدلالة على الشهر نفسه ، أم أنه يحرص في هذه الحالة على الوصول الى جميع المختصين والمختصين وحدهم ، من المحيط الى الخليج ؟ واذا استسلمنا مرة أخرى ، ورفعنا يدينا كما فعلنا من قبل فماذا عسانا نفعل الآن ، أمام العبارة الغريبة الواردة في الحاشية ذاتها : « فروقات بين الحسابين » ؟ !

سنتوقف عند هذا الحد من مراجعة الأبحاث الأخرى المنشورة في العدد الخاص من **الفكر العربي** حول « الكتابة التاريخية المعاصرة ومناهجها » ، مع التأكيد للقارىء أن اختيارنا للأبحاث الثلاثة لم يكن مقصوداً ، وانما جاء فقط لأنها الأبحاث الأولى المنشورة في هذا العدد ، ومع التأكيد أيضاً أن ما قدمناه من ملاحظات على طريقة الإسناد المتبعة فيها ينطبق على بقية الأبحاث في هذا العدد .

وبالطبع لا يمكن في مجال مقالٍ قصير كهذا تغطية جميع النماذج من الاسناد الفاسد والشائع في كتابات العرب المحدثين ، فهي كثيرة تكاد لا تخلو مجلة منها أو

كتاب، وقد فضلنا حصر اقتباساتنا بمجلة واحدة لكي نتمكن من انتقاء الأمثلة وتقديمها بالكامل، وتقديم شروحاتنا غير المجتزأة عليها.

ان جميع الأمثلة التي قدمناها تتناول الإسناد المثبت في الحواشي، ولم نتطرق الى قضية تفوق هذه خطورة، وهي قضية الاسناد أو غيابه في متن البحث، الأمر الذي يدخلنا في شعاب النقل (أو السرقة) دون الإشارة الى المصدر، والتشويه، أي النقل المتحيز لكتابات الآخرين عن طريق تحميل الكلام المنقول معنى مغايراً للمعنى المقصود بشكل متعمد، وأخيراً لا آخراً، الاغفال أو الامتناع عن تقديم الدليل أو الاسناد. وسنخصص بقية هذا المقال لتقديم مثل واحد على هذه الظاهرة الأخيرة.

في مجلة جديدة باسم **شؤون عربية**، صدر العدد الأول منها في آذار (مارس) ١٩٨١، بحث بقلم د. حامد ربيع وبعنوان «الثقافة العربية في مواجهة النفوذ الأجنبي والصهيوني» حيث يشرح الكاتب فكرة الجامعة الحضارية كنوع من الجامعات يرى ضرورة قيامه في البلاد العربية. ويعطي الكاتب مثلاً على هذا النوع من الجامعات ما هو موجود في روما (جامعة اللاتيران) وفي القدس (الجامعة العبرية)، ثم يقول في الصفحة ١١٦، ما يلي:

«التطبيق الثالث والذي لا يقل خطورة عن أي من الجامعتين السابقتين رغم أنه مجهول وغير معروف هو الجامعة الامريكية باسم «القضية الغربية» وهي موجودة حالياً في شمال الولايات المتحدة في منطقة كليفلاند والتي يقال أن الوصول الى كنوزها لا يقل صعوبة عن التسرب الى خزائن البنتاجون».

كانت مفاجأة كبيرة لنا أن نعرف بوجود مثل هذه الجامعة الخطيرة، وتساءلنا لماذا تستعمل هذه الجامعة اسماً مثيراً للشبهة مثل «القضية الغربية»، فيعرف القاصي والداني أنها تعمل أو تدافع عن «قضية»؟ فذهبت الى مكتبة الجامعة أفتش، واليكم ما وجدت[1].

---

(١) لقد استخلصت هذه المعلومات من الدلائل التالية:

إن اسم هذه الجامعة بالكامل هو **Case Western Reserve University**

اي ما يمكن ترجمته بـ «جامعة كيس للمخيم الغربي»، وهذا الاسم نشأ من توحيد قام عام ١٩٦٧ لجامعتين خاصتين كانتا قائمتين في جوار مدينة كليفلاند من ولاية اوهايو، كان اسم الجامعة الأولى western reserve university أي «جامعة المخيم الغربي» التي تأسست عام ١٨٢٦، والثانية case institute of technology أي «معهد كيس للتكنولوجيا»، وكان هذا المعهد قد تأسس باسم «معهد كيس للعلوم التطبيقية» عام ١٨٨٠ ثم غيّر اسمه عام ١٩٤٧ لـ «معهد كيس للتكنولوجيا»، وبقي على هذه الحال الى أن انضم عام ١٩٦٧ مع «جامعة المخيم الغربي» ليشكّلا معاً الجامعة الحالية أي «جامعة كيس للمخيم الغربي».

وكلمة «مخيم» التي نستعملها في الترجمة قد لا تتطابق تماماً مع كلمة **Reserve** باللغة الانكلزية، وهذه مخيمات أو محاجر أنشئت في نواحٍ مختلفة من الولايات المتحدة لتجميع الهنود الحمر، وهكذا عرف المخيم في ولاية أوهايو بالمخيم الغربي تمييزاً له من مخيمات أخرى للهنود الحمر في أنحاء أخرى من الولايات المتحدة، ومع مرور الزمن أصبح المكان في ضواحي كليفلاند معروفاً بهذا الاسم وعندما تقرر انشاء جامعة في ذلك المكان اتخذت لنفسها اسم المكان وهكذا ظهرت الى الوجود «جامعة المخيم الغربي».

أما معهد «كيس للعلوم التطبيقية» فالأغلب ان هذا الاسم التصق باسم شخص عرف باسم «كيس» ولعله قدّم هبة مالية للمعهد، أو كانت له علاقة بتأسيسه فاطلق

1. James CASS and Max BIRNBAUM, *Comparative Guide to American Colleges*, Harper and Row, New York, 1971 (1970-1971 ed.)

2. W. Told FURNISS (ed.) *American Universities and College American Council on Education*, Washington D.C., 1973 (11th Ed.)
3. **BARRON'S** *profile of American Colleges Barron's Educational Series*, New York, 1978 (11th ed.)

4. The College BLUE BOOK, Macmillan Co., New York, 1979 (17th Ed.)

اسمه على المعهد تكريماً له ، كما هو معروف وشائع مثل اطلاق أسماء روكفلر وكارنغي ، وكيللوغ وفورد على معاهد ومؤسسات علمية في أنحاء مختلفة من الولايات المتحدة. ونحن نستعمل كلمة «الاغلب» و«لعله» في تفسيرنا للخلفيات التاريخية لهذا الاسم لأننا لم نعثر في الدلائل التي راجعناها والمتوفرة في بيروت شرحاً لهذا الأمر لأن هذه الدلائل تقتصر على المعلومات الرئيسية عن المعاهد في الولايات المتحدة ولا تقدم شروحات تاريخية.

ومهما كان الأمر فمن الواضح أن الارتباط بين كلمتي case و western في الاسم الحالي للجامعة جاء بمحض المصادفة ونتيجة توحيد جامعتين حملت احداهما الكلمة الأولى ، والثانية الكلمة الثانية ، وأنه لم تكن في أي وقت علاقة بين أي من الجامعتين الاصليتين وأية «قضية» ، غربية أو شرقية.

إنه مما يدعو الى العجب حقاً أن يخترع كاتب البحث هذا الاسم الغريب للجامعة ، وأن يستعمله ، دون تردد ، والمرجح أنه سمع باسمها بشكله المختصر case western أي «كيس الغربية» ، فجمحت به الحماسة الى قلبه بشكل western case ، ثم جمحت به ثانية فترجمه الى «القضية الغربية» مما دفعه الى الاستنتاج بأن هذه الجامعة «الحضارية» تعمل «لقضية» هي «القضية الغربية».

إن كل ما في هذه القصة مؤلم ، من أوله الى آخره ، وكم كنا نتمنى لو أن الكاتب تمثل على الأقل ، بالعرب الاقدمين فاتبع طريقة التسلسل في الإسناد وقال شيئاً مشابهاً لـ «رواه ابو داود عن زيد بن أرقم ...» بدل أن يدخل في روعنا خبراً عن جامعة خطيرة «يقال» (ولا نعرف من القائل) «ان الوصول الى كنوزها لا يقل صعوبة عن التسرب الى خزائن البنتاجون».

نعود الى ما قلناه في مطلع هذا المقال بأن الهوة بين الدعوة والممارسة ترجع الى فقدان الصدق والمعرفة ، ونقول الآن انه من الجائز أن بعضاً من الأمثلة التي قدمناها يمتلك واحدة من هاتين الخاصتين. ولكن مثالاً واحداً منها لا يمتلكها معاً ، ولهذا نعدّها كلها نماذج لمعوقات تمنع التلاقي بين الدعوة للعلم وممارسته ، وبالتالي نعدّها في اتجاه معاكس للتقدم.

لا بد أن يدخل في يقين الكتاب العرب أن بناء الثقافة (والأوطان) عمل يتكامل من شخص لآخر ومن جيل لجيل، وأنه يستوجب أن تأتي كل لبنة فيه ارتفاعاً في البناء، وفي الوقت ذاته مرتبة جديدة تقوم عليها اللبنة التي تأتي بعدها. وفي عملية البناء هذه يمثل الفهم الواعي لأهمية الاسناد والممارسة المسؤولة لقوانينه، الرباط الذي لا غنى عنه لرصّ اللبنات بعضها الى بعض.

إن ما نقوله يكتسب خطورة قصوى إزاء ما يبشرنا به علماء المستقبل من أن مركز الثورة الآتية عن قريب سيكون في هذا الميدان بالذات، في ميدان الإعلام والأفكار والمعلومات، وفي فنون تنسيقها وضبطها والسيطرة عليها. فلا أقل من أن يفقه الكتاب العرب المحدثون بديهيات هذه الثورة قبل أن يفوت الأوان.

منير بشور

أنطون غطاس كرم

هي ذي المجموعة الاولى من الندوات الادبية للاديب والناقد واستاذ الادب العربي والفكر الاسلامي الدكتور انطون غطاس كرم الذي كانت وفاته عام ١٩٧٩ خسارة كبيرة للقلم وأهل القلم.

١٦٠ صفحة / ١٢ ل.ل.
او ما يعادلها

دار النهار للنشر

هادي العلوي

مقتطفات نقدية من التراث

تحدثت في العدد الفائت من «مواقف» عن نقد الدّين والدولة في الأدب العربي القديم، وأعطيت من ثم مسرداً بالمظانّ التي تنطوي على شيء من هذا الاتجاه، وبالأشخاص الذين صدروا عن نزعة نقدية تجاه الدين أو الدولة أو المجتمع. وفي هذا العدد سأورد نصوصاً منتقاة في المنحى النقدي نفسه الذي يتناول المؤسسة السياسيّة والمؤسسة الدينية والسلوك الاجتماعي والأخلاقي مع شذرات من النقد الفكري والفلسفي. وقد تجنّبت من هذه المنتقيات ما يتعلق بالأدلوجات الدينية لتعلقها بمجال آخر هو تاريخ الالحاد والملحدين في الإسلام الذي كنت قد اشتغلت فيه ردحاً من الوقت ثم أجلته بسبب الثورة الإيرانية لكني عدت إليه مؤخراً، كذلك استثنيت من النصوص المنتقاة ما ورد في قالب شعري لأني أودعت ما لدي منها في كتاب قيد الإصدار عنوانه «ديوان الهجاء» سيشتمل على منتخبات من شعر الهجاء القديم، ولا أجد ضرورة هنا لتكرار ما سينشر هناك.

١ — ثمن النقد

لا يقدر العالم أن يبغضكم. ولكنه يبغضني أنا، لأني أشهد عليه أنَّ أعماله شريرة.

(منسوب للمسيح في انجيل يوحنا اصحاح/٧)

٢ — محمد ينتقد نفسه

إنّا أنزلنا عليك الكتاب بالحقّ لتحكم بين الناس بما أراك الله ولا تكن للخائنين

خصيماً. واستغفر الله إن الله كان غفوراً رحيماً. ولا تجادل عن الذين يختانون أنفسهم. إن الله لا يحب من كان خوّاناً أثيماً. يستخفون من الناس ولا يستخفون من الله، وهو معهم، إذ يبيتون ما لا يرضى من القول. وكان الله بما يعملون محيطاً. ها أنتم هؤلاء جادلتم عنهم في الحياة الدنيا، فمن يجادل الله عنهم يوم القيامة؟ أم من يكون عليهم وكيلاً؟ ومن يعمل سوءاً أو يظلم نفسه ثم يستغفر الله يجد الله غفوراً رحيماً. ومن يكسب إثماً فإنما يكسبه على نفسه، وكان الله عليماً حكيماً. ومن يكسب خطيئةً أو إثماً ثم يرم به بريئاً فقد احتمل بهتاناً وإثماً مبيناً. ولولا فضل الله عليك ورحمته لهمّت طائفة منهم أن يُضلوك وما يضلون إلا أنفسهم. وما يضرونك من شيء.. وأنزل الله عليك الكتاب والحكمة وعلمك ما لم تكن تعلم وكان فضل الله عليك عظيماً..

(سورة النساء)

تتعلق هذه الآيات بحادثة سرقة ارتكبها مسلم يسمى طعمة بن أبيرق، من بني ظفر، كان قد اختلس درعاً من جار له وأخفاها في كيس طحين حمله ليخفيه في منزل يهودي من أهل المدينة يدعى زيد بن السمين. وكان الكيس مثقوباً فجعل الطحين ينتثر على طول الدرب المؤدّية إلى منزل اليهودي. وحين بدأ التحقيق، وسألوا طعمة فأنكر علاقته بالسرقة، تتبعوا أثر الطحين حتى انتهى الى منزل اليهودي وعثروا فيه على الدرع. لكن اليهودي قال: دفعها إليّ طعمة. وشهد له ناس من اليهود. فانطلقت بنو ظفر الى النبي وسألوه أن يجادل عن صاحبهم وقالوا إن لم تفعل هلك وافتضح وبرىء اليهودي. ويتفق المفسّرون على أن النبي مال إليهم وكاد أن يحكم ببراءة طعمة وإدانة اليهودي رغم وضوح الأمر لديه. غير أنه تراجع وقرّر معاقبة المتهم المسلم. وقد انتقد نفسه بهذه الآيات كما انتقد عشيرة السارق من المسلمين. ويشير تطويل الآيات التي بلغت الثماني الى الشعور الفادح بالخطأ.

٣ــ علي يندد بعثمان

اتّخذ بطانةَ أهلَ غش ليس فيهم أحد إلّا قد تسبّب بطائفةٍ من الأرض يأكل خراجها ويَسْتَذلّ أهلها.

(الطبري ٣/ ٤٣٤)

٤ـــ نقد ذاتي

قيل لعائشة وهي تحتضر:

ألا ندفنك في بيتك مع رسول الله؟

قالت:

لا... لأني أحدثتُ بعده.

(البدء والتاريخ ٥/ ١٢ ط ١٩١٦)

تقصد عائشة أنها خالفت تعاليم النبي محمّد في تمردها ضدّ علي بن أبي طالب.

٥ـــ من الحسين الى معاوية
(مقتطفات من رسالة جوابية)

... وقلت فيما قلت: انظر لنفسك ولدينك ولأمة محمد، واتّق شَقَّ عصا هذه الأمة، وأن تردّهم الى فتنة. وإني والله لا أعلم فتنة أعظم على هذه الأمة من ولايتك عليها، ولا أعلم **نظراً** لنفسي ولديني ولأمة محمد أفضل من أن أجاهدك. فإن فعلت فإنه قُرْبةٌ الى الله، وإن تركته فإني أستغفر الله لذنبي.

وقلت فيما قلت، إني إن أنكرك تنكرني، وإن أكدْك تكدْني. فكِدْني ما بدا لك فإني أرجو أن لا يضرَّني كيدك، وأن لا يكون على أحد أضر منه على نفسك، لأنك قد ركبت جهلك، وتحرّصت على نقض عهدك... وليس الله بناسٍ لأخذك بالظنّة وقتلك أولياءه على التّهمة، ونفيَهم من دورهم الى دار الغربة، وأخذك الناس ببيعة ابنك: غلام حدث يشرب الخمر ويلعب بالكلاب. لا أعلمك إلا وقد أخسرت نفسك وغششت رعيّتك وأخزيت أمانتك.

٦ـــ بين أمير وفقيه حول الطاعة

سلمة بن عبد الملك لأبي حازم الأعرج:

ـــ أليس قد أُمرتم بطاعتنا في قوله: وأولي الأمر منكم؟

أبو حازم :

— أليس قد نُزعت عنكم ، إذا خالفتم الحق بقوله : فإن تنازعتم في شيء فردوه الى الله والرسول .

تعقيب من الزمخشري :

المراد بأولي الأمر منكم أمراء الحق ، لأن أمراء الجور ، الله ورسوله بريئان منهم ، فلا يُعطفون على الله ورسوله في وجوب الطاعة .

(الكشاف ، ١/ ٢٧٥)

يشير مسلمة إلى الآية : «وأطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولي الأمر منكم فإن تنازعتم في شيء فردّوه الى الله والرسول..» ويتمسك أبو حازم بالشطر الأخير من الآية بوصفه نصاً عن الطاعة المشروطة بتمسك أولي الأمر بالشرع . أما مسلمة فقد عدّ الأمر بالطاعة مطلقاً وهو بذلك يعبر عن اتجاه الخلفاء بعد الرّاشدين الى الحكم دون أساس دستوري ، خلافاً لما كان يتمسك به الفقهاء في العصور الأولى . تعقيب الزمخشري يفهم في ضوء كونه معتزلياً ، لأن غالبية المسلمين السنة لا يقولون بالطاعة المشروطة .

٧ — نقد الفتوحات

عامر بن واثلة الكناني يخاطب العراقيين :

إن الحجّاج ما يبالي أن يخاطر بكم فيُقحمكم بلايا كثيرة ، فإن ظفرتم وغنمتم أكل البلاد وحاز الأموال ، وكان ذلك زيادة في سلطانه . وإن ظفر عدوكم كنتم أنتم الأعداء البغضاء الذين لا يبالي عَنَتَهم ولا يُبقي عليهم .

(الكامل لابن الأثير في حوادث ابن الأشعث)

عامر بن واثلة من زعماء الشيعة ، والكلمة ألقاها أثناء حركة قام بها أهل العراق ضد الحجاج ، بقيادة عبد الرحمن بن الأشعث . وهو هنا يشير الى تجنيد العراقيين

وزجهم في معامع الفتوحات لإبعادهم عن بلادهم والتخلص من عناصر المعارضة التي تمركزت حينذاك في العراق. وهناك ما يدلّ على أن الأمويين وسعوا جبهة الفتوحات منذ خلافة عثمان لتكون مخرجاً لهم من جمهور المعارضين في الداخل طبقاً لخطة أوردها البلاذري في «أنساب الأشراف».

٨ــ خطاب في وجه خليفة

وقف عبد الملك بن مروان يعظ الناس في مكة فاعترض رجل بالخطاب التالي:

مهلاً! مهلاً! إنكم تأمرون ولا تأتمرون، وتنهون ولا تنتهون، وتعظون ولا تتعظون. فاقتداءً بسيرتكم أم طاعةً لأمركم؟ فإن قلتم اقتداء بسيرتنا فكيف يُقتدى بسيرة الظالمين، وما الحجّة في اتّباع المجرمين الذين اتخذوا مال الله دولاً وجعلوا عباد الله خولاً؟ وإن قلتم أطيعوا أمرنا واقبلوا نصحنا فكيف ينصح غيره من لم ينصح نفسه؟ أم كيف تجب طاعة من لم تثبت له عدالة؟ وإن قلتم خذوا الحكمة من حيث وجدتموها واقبلوا العظة ممن سمعتموها فلعل فينا من هو أفصح بصنوف العظات وأعرف بوجوه اللغات منكم. فتزحزحوا عنها وأطلقوا أقفالها وخلوا سبيلها، ينتدبْ لها الذين شردتم في البلاد ونقلتموهم عن مستقرهم، الى كل واد. فوالله ما قلّدناكم أزمة أمورنا وحكّمناكم في أموالنا وأبداننا وأدياننا لتسيروا فينا بسيرة الجبارين.

(أمالي المفيد ١٧٢)

لم يذكر المصدر الذي روى الخطبة اسم الخطيب، وهي إذا صحّت تحمل في عباراتها حرارة التأزم الذي بلغته الأوضاع في خلافة عبد الملك بن مروان الذي يعدّه المؤرخون أول متجبّر في الإسلام. وأكثر ما يثير الانتباه في الخطبة قوله: المجرمين الذين اتخذوا مال الله دولاً، وجعلوا عباد الله خولاً. وتعني «دول» متداولاً على سبيل الاحتكار، أي تداولوا الأموال فيما بينهم ومنعوها من سائر الناس. وتعني «خول» عبيداً وهي اشارة الى العبودية المعممة التي ترتهن في العادة بأنظمة الحكم المطلق.

تعبر الخطبة عن توجهات المعارضة الإسلامية للأمويين وفيها ما يدل على حيوية

الفكر السياسي للمعارضة في تلك الحقبة المبكرة من تاريخ الصراع في الاسلام. وقد ذكر المصدر أن الخطيب اعتقل بعد الانتهاء من كلامه، ولم يعثر له على أثر بعد ذلك.

٩ــ صحابي يوبخ المسلمين

خطب زيد بن أرقم في أهل الكوفة بعد مقتل الحسين فقال:

أيها الناس أنتم العبيد بعد اليوم. قتلتم ابن فاطمة وأمَّرتم ابن مرجانة والله ليقتُلنّ خياركم وليستعبِدَنَّ شراركم.

(تذكرة خواص الأمة، ٢٥٧ النجف)

ابن مرجانة: عبيد الله بن زياد. وزيد بن أرقم كان من بقايا الصحابة في الكوفة. في هذا النص معادلة لسياسة الاستبداد تنطوي على: قتل الأخيار، وهم هنا الذين يتصدون للمستبد واستعباد «الأشرار»، وهم بقية الناس الذين ليست لهم علاقة بالسياسة. وهؤلاء يسلمون من القتل لقاء القبول بالعبودية المعمّمة. ان زيد بن أرقم يصل الى هذه النتيجة التاريخية القاطعة من دون أن يكون هو سياسياً بالضرورة، فهو يصدر عن وعي عفوي مرتبط، أصلاً، بروح الديمقراطية البدوية التي دفعت العرب الى مناهضة الاستبداد الأموي في أطواره الأولى.

١٠ــ توبيخ أهل المدينة والتنديد بالأمويين

أبو حمزة الخارجي بعد أن احتلّ المدينة عام ١٢٨هـ:

يا أهل المدينة

سألتكم عن ولاتكم هؤلاء فأسأتم لعمر الله فيهم القول. وسألناكم: هل يقتلون بالظنّ؟ فقلتم نعم. وسألناكم: هل يستحلون المال الحرام والفرج الحرام؟ فقلتم نعم!

يا أهل المدينة

مررت بكم زمان الأحول (يعني هشام بن عبد الملك) وقد أصابت ثماركم

عاهة فكتبتم اليه تسألونه أن يضع عنكم خراجكم ففعل ، فزاد الغني غنى ، والفقير فقراً ، فقلتم له جزاك الله خيراً ، فلا جزاكم خيراً ولا جزاه خيراً .

يا أهل المدينة

أخبروني عن ثمانية أسهم فرضها الله عز وجل في كتابه على القوي للضعيف فجاء تاسع ليس له فيها سهم فأخذها لنفسه مكابراً محارباً .

يا أهل المدينة

أولكم خير أول .. وآخركم شر آخر !

(ملخصة عن : ابن الأثير والطبري والأغاني)

توبيخ أبو حمزة لأهل المدينة سببه تأييدهم للأمويين ومشاركتهم في قتال الخوارج حين هجموا على المدينة . ومنشأ هذا التأييد أن أهل المدينة حصلوا على مزايا عديدة من الأمويين ، وقبلهم في عهد الراشدين ، مما جعلهم فئة متميزة مترفة ترتبط مصالحها بالحكم القائم أياً كانت سياسته . قول أبو حمزة إن إعفاء أهل المدينة من ضريبة الانتاج الزراعي (الخراج) في زمن هشام أفاد الأغنياء ، وهم المزارعون ، لأنه وفر لهم أرباحاً اضافية ، وأضرّ بالفقراء لأنهم — في عرف أبو حمزة — أصحاب الحق في حصيلة الضريبة . قوله : «ثمانية أسهم» يشير الى الأسهم التي توزع عليها الزكاة . والتاسع هنا هو الخليفة الأموي . ويستفاد من هذه الملاحظة أن الأمويين استمروا يجبون الزكاة حسب الحكم الشرعي لكنهم لا يوزعونها حسب هذا الحكم وإنما يختارونها لأنفسهم .

إن خطبة أبو حمزة هي من النصوص القليلة التي تحمل دلالات مباشرة على الوعي الاجتماعي لبعض فئات الخوارج .

١١ — مقارنات في غير صالح المسلمين ..

جعفر الصادق :

أهل الشام شرٌّ من أهل الروم .

وأهل المدينة شرٌّ من أهل مكة .

وأهل مكة يكفرون بالله جهرة .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وسئل : أهل الشام شرّ أم الروم؟ فأجاب :

إن الروم كفروا ولم يعادونا . وإن أهل الشام كفروا وعادونا

(أصول الكافي ١/ ٤٠٩—٤١٠ ط. إيران ١٣٨١)

١٢— وجوب نقد السلطة

إن الذي يُحدث للسلطان التّيه في أنفسهم والاعجاب بآرائهم كثرة ما يسمعونه من ثناء الناس عليهم . ولو أنهم أنصفوهم فصدقوهم عن أنفسهم لأبصروا الحق ولم يخَف عليهم شيء من أمورهم .

(اليُستي في كتاب «العزلة» ص ٩٧)

١٣— مذكرة احتجاج

تحرك أهل جبل لبنان ضد عامل بعلبك لخلاف حول الخراج ، وكانوا أهل ذمة ، فأرسل اليهم صالح بن علي ، حاكم الشام في أول العباسيين ، من نكّل بهم وأجلى فريقاً منهم عن ديارهم . فكتب إليه الأوزاعي ، فقيه بيروت ، رسالة مطولة يحتج فيها على ذلك . وهذه مقتطفات منها :

... وقد كان من أجلاء أهل الذمة من جبل لبنان ممن لم يكن ممالئاً لمن خرج على خروجه ممن قتلت بعضهم ورددت باقيهم الى قراهم ما قد علمت ، فكيف تؤخذ عامة بعمل خاصة فيخرجون من ديارهم وأموالهم؟ وحكم الله تعالى : «لا تزروا زرة وزر أخرى» وهو أحق ما وُقف عنده واقتُدي به . وأحق الوصايا أن تحفظ وترعى وصية رسول الله فإنه قال : من ظلم معاهداً وكلفه فوثق طاقته فأنا حجيجه ... وقد بلغنا من حكم الله أنه لا يأخذ العامة بعمل الخاصة ولكن يأخذ الخاصة بعمل العامة ... وهم ليسوا بعبيد فتكونوا من تحويلهم من بلد الى بلد في سعة ولكنهم أحرار أهل ذمة ...»

(النص الملخص هنا ورد جزء منه في «الأموال»
لأبو عبيد وجزء آخر في «فتوح البلدان»
للبلاذري)

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

تعكس هذه المذكرة جانباً من الصراع بين الفقهاء أوالخلفاء في القرون الإسلامية الأولى ، حيث كان الفقهاء لا يزالون متمسكين بمبدأ دستورية الخلافة الذي يقتضي عدم الحكم بالهوى وإنما التقيد بمبادىء الشريعة بوصفها دستور الدولة الإسلامية. وقد استخدمت المذكرة مواد معينة من الشريعة لإظهار المخالفات التي ارتكبها الوالي مما يعطيها صفة الاحتجاج المستند الى الدستور ضد سياسة فردية تستند الى أمزجة الحكام ومصالحهم. ويلاحظ هنا تمسك الفقيه بمبادىء دستوره دون النظر الى مبادىء العدالة المطلقة ، وهو ما يتضح من الاحتجاج على الوالي بأن أهل جبل لبنان هم أحرار لا يحق للسلطة أن تتصرف فيهم كما تفعل بالعبيد. ويعني ذلك أنها تملك هذا الحق مع العبيد. وهو ما تقره الشريعة التي لم تحرم الرق كما هو معروف.

قول الأوزاعي إن الله لا يأخذ العامة بعمل الخاصة ، أي لا يحاسب عامة الناس على أفعال يرتكبها قادتهم أو وجهاؤهم أو نفر قليل منهم. لكن الخاصة تحاسب على فعل العامة. ويرتبط هذا الحكم بتصور اسلامي قديم حول مسئولية الدولة ، ممثلة في الخاصة ، عن الانحراف الاجتماعي ، واعتبار المفاسد التي تظهر في المجتمع نتيجة لسلوك السلطة. وقد فصلت القول في هذه المسألة في مباحث سابقة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٤ — نص يؤكد ما سبق

... أعلم ان الجور هو العدول عن الحق. واستمراره يحل نظام الطاعة من الرعية ويبعثهم على ترك النصيحة وعدم النصرة ، ويحملهم على نصب الغوائل وتربص الدوائر. وليس شيء أسرع الى خراب الأرض ولا أفسد لضمائر الخلق منه.

(عبد الرحمن بن نصر في «المنهج المسلوك في سياسة الملوك» مخطوط في المكتبة الوطنية بباريس).

١٥ — الله ينتقد الحلاج

قال أحمد بن الحلاج : سمعت أحمد بن بابك تلميذ والدي يقول بعد ثلاث من قتل والدي : رأيت رب العزة في المنام فقلت :

يا رب ما فعل الحسين بن منصور؟

فقال :

كاشفته بمذهبي فدعا الخلق الى نفسه. وأنزلت به ما رأيت !

(العبر في خبر من غبر، للذّهبي. مخطوط في المتحف البريطاني.)

١٦ — المسلمون ومساجدهم وخليفتهم

أبو طاهر القرمطي في رسالة جوابية للمقتدر :

.. أما ما ذكرت من قتل الحجيج وإخراب الأمصار وإحراق المساجد، فوالله ما فعلت ذلك إلا بعد وضوح الحجة كإيضاح الشمس، وادعاء طوائف منهم أنهم أبرار ومعايِنتي فيهم أخلاق الفجار، فحكمت بحكم الله : ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الكافرون.

خبرني أيها المحتج لهم والمناظر عنهم : في أية آية من كتاب الله أو أي خبر عن رسول الله إباحة شرب الخمور وضرب الطنبور وعزف القيان ومعانقة الغلمان، وقد جمعوا الأموال من ظهور الأيتام واحتووها من وجوه الحرام؟

وأما ما ذكرت من إحراق مساجد الأبرار، فأي مساجد أحق بالخراب من مساجد اذا توسطتها سمعت فيها الكذب على الله تعالى وعلى رسوله باسانيد من مشايخ فجرة بما أجمعوا عليه من الضلالة وابتدعوا من الجهالة؟

وأما تخويفك لي بالله وأمرك بمراقبته، فالعجب من بهتك وصلابة حدقتك، أتراني أجهل بالله منك مع صرفك أموال المسلمين للصفاعنة والضراطين ومنعها من مستحقيها؟

يدعى على المنابر الصبيان ويخطب للخصيان؟

وأما ما ذكرت أني تسمّيت بسمة عدوان، فليس بأعظم من تسميتك بالمغيث لله أمير المؤمنين : أي جيش صدمك فاقتدرت عليه؟ أم أيّ عدو ساقك فابتدرت له؟ لأنت أمير الفاسقين أولى بك من أمير المؤمنين.

(كشف اسرار الباطنية لليماني. ص ٣٤)

في هذا المقتطف ، وهو من رسالة طويلة ، فَضْحٌ للخلفاء العباسيين وما يلحق بهم من رجال دين ومؤسسات دينية ، بلغة جارحة تصدر عن روح فدائية عالية . وهي من النصوص النادرة في هذا الباب . ومن البين مع ذلك أن هذه الروح ترتهن ، هنا ، بحالة قائد وحاكم مستقل عن الخلافة العباسية ومختلف معهاطبقياً و إيديولوجياً ، بخلاف سائر الحكام الذين كانوا ينشقون عن الخلافة لمصالح تخصهم دون أن يكون هناك ما يمنعهم من مواصلة الولاء للخلافة .إن هذا الفارق هو الذي يميز نقداً قرمطياً من هذا النمط عن قوالب النقد المتحفظة التي كان يلجأ إليها المثقفون والمعارضون المسلمون ، ممن يعيش تحت مظلة الخلافة . ومن المعروف أنه حين أقدم شاعر كبير كبشار بن برد على تجاوز هذه القوالب فقد خاطر بالموت تحت السياط وهو في التسعين ، بينما اضطر ناقد عظيم كالمعري الى المراوحة بقصد التمويه .

١٧ ـــ أبو حيان التوحيدي يفضح الوعاظ

في «مثالب الوزيرين» بعد أن أورد كلاماً لأحد مشايخ الدين ينهى فيه عن النقد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«... وليت هذا القائل ولي من نفسه هذه الولاية وعامل غيره بهذه الوصية . وليته بَدَه بهذا الكلام وما شاكهه الرئيس الذي قد أخرج تابعه الى هذا العناء والكد والى هذا القيام والتعود . لا ! ولكنه رأى جانب البائس المحروم أَلْيَن ، وعذل المنتجع المظلوم أهون ، فأقبل عليه واعظا وأعرض عن ظالمه محابياً .

وبعد ، فصاحب هذا القول وادع غير محفظ وموفور غير منتقص وناعم البال غير مغيظ وصحيح الجناح غير مهيض . ولو شيك بحد قتاده لكنا نقف على عريكته كيف تكون وعلى شكيمته كيف تثبت وكنا نعرف ما يأمر به مما يأتمر عليه . وليس برد العافية من حَرّ البلاء في شيء .

ومن ذا يزري على هذا المذهب إذا خرج القول فيه مقصوداً بالحجة ممدوداً بالمعذرة معقوداً بالنُصفة ، وكان فيه برد الغليل وشفاء الصدور وتخفيف الكاهل من ثقل الغيظ على أجمل وجه وأسهل طريق ؟ ومتى كان ذكر المهتوك حراماً والتشنيع على الفاسق منكراً ؟ ... »

شاكه : شابه. قتادة : شوكة. النُصفة : الانصاف»

١٨ــ الصاحب بن عباد

سفهه ينني حكمة خالقه
وغناه يدعو الى الكفر برازقه
ولعن الله الفقر
فهو الذي... يُخبل المروءة
ويقدح في الديانة.

(ابو حيان ـــ المصدر السابق)

١٩ــ غياب النقد سبب الفساد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

... هكذا يفسد كل من فقد المخطّىء له اذا اخطأ، والموبخ له اذا أساء، والمقوم له اذا اعوج... لا يسمع الا صَدَقَ سيدنا واصاب مولانا.

(ابو حيان ـــ المصدر السابق)

٢٠ــ ذل المثقفين

... لعن الله الرغيف اذا لم يُصَب الا بِضعة النفس وغضاضة القدر وكد الروح ومفارقة الادب الحسن ودنس العرض النقي وتمزيق الدين المعتقد.

(نفسه)

٢١ــ مسألة دعاية

ابو حيان عن ابن العميد :

وكان يعمل كتاباً سماه الخَلق والخُلق. وقد رأيت ورقات منه. ولم يكن الكتاب بذاك، ولكن جعص الرؤساء خبيص وصُعنان الاغنياء نَدّ، وخنفساء اصحاب الدولة رامشُنة.

«الجعص : الغائط. خبيص : حلوى. ند : عطر. رامشنة : ورقة الآس».

٢٢ — بين رجال الدين واتباعهم

... الفخر الرازي :

ان الجهال والحشوية اذا بالغوا في تعظيم شيخهم وقدوتهم فقد يميل طبعهم الى القول بالحلول والاتحاد. وذلك الشيخ اذا كان طالباً للدنيا بعيداً عن الدين فقد يُلقي اليهم ان الامر كما يقولون ويعتقدون. وشاهدت بعض المزورين ممن كان بعيداً عن الدين كان يأمر أتباعه وأصحابه بأن يسجدوا له وكان يقول لهم انتم عبيدي. ولو خلا ببعض الحمقى من اتباعه فربما ادعى الإلهية.

(التفسير ١٦ / ٣٨)

« الحلول والاتحاد : من مفردات التصوف. الأول يعنى حلول الله في ذات القطب الصوفي والثاني يعني اتحاد القطب بالحق. الحشوية : تطلق عموماً على المتدينين».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢٣ — الموظفون

... أولئك لباسهم الذل وشعارهم الملق وقلوبهم ممن لهم خول مملوءة قد لبسها الرعب وأِلفها الذل. وهم مع هذا في تكدير وتنفيص خوفاً من سطوة الرئيس وتنكيل الصاحب وتغير الدول.

(الجاحظ — رسالة في مدح التجار وذم عمل السلطان، مجموعة ساسي ص ١٥٦)

٢٤ — ابن رشد يهاجم معاوية

«... ان جمهورية العرب القديمة نسخة تامة الموافقة مع جمهورية افلاطون. وقد أفسد معاوية هذا الانموذج العالي حين اقام حكم بني أمية المستبد وفَتَح تاريخ الانقلابات التي لم تكن جزيرتنا (الاندلس) في منأى عنها».

ورد هذا النص في كتاب «جوامع سياسة افلاطون» لابن رشد وهو مفقود في أصله العربي وقد اقتبسه رينان في كتابه «ابن رشد والرشديّة» عن ترجمة لاتينية وأعاد ترجمة النص الى العربية عادل زعيتر ضمن ترجمته الممتازة لكتاب رينان

المذكور. وقد حاولت من جهتي التصرف في لغة النص بما يجعله اقرب الى اللغة المحتملة لابن رشد لأن ترجمة عادل زعيتر ابقته بعيداً جداً عنها.

جمهورية العرب القديمة: يقصد بها دولة الخلفاء الراشدين.

٢٥ــ نقد السخرة

من اشد الظُلامات واعظمها في افساد العمران تكليف الأعمال وتسخير الرعايا بغير حق. ذلك لأن الاعمال من قبيل المتمولات لان الرزق والكسب انما هو قيم اعمال اهل العمران ومساعيهم واعمالهم كلها متمولات ومكاسب لهم، بل لا مكاسب لهم سواها. فاذا كُلفوا العمل في غير شأنهم واتُخذوا سُخرياً في معاشهم بَطَل كسبهم واغتُصبوا قيمة عملهم فدخل عليهم الضرر وذهب لهم حظ كبير من معاشهم بل هو معاشهم بالجملة. وان تكرر ذلك أفسد آمالهم في العمارة وقعدوا عن السعي بها جملة...

(ابن خلدون ــ المقدمة ٢٩٦ ط المكتبة التجارية ــ القاهرة)

ــ السخرة محرمة في الشريعة، ولكن بتحفظ، لأن القرآن نص عليها دون أن يستنكرها، واستنتج الفقهاء تحريمها من مبادىء العدالة وسياسة الخلفاء الراشدين الذين تجنبوا السخرة. وأول من فرضها في الاسلام معاوية فصارت سنة من بعده حتى خلافة عمر بن عبد العزيز الذي حرمها في تعميم للولاة. وقد أعادها يزيد بن عبد الملك الذي تولى الخلافة بعد اغتيال عمر.

٢٦ــ نقد خرافة عنصرية

توهم بعض النسابين ممن لا علم له بطبائع الكائنات ان السودان هم ولد حام بن نوح، اختصوا بلون السواد لدعوة كانت عليه من أبيه ظهر اثرها في لونه، وفيما جعل الله من الرق في عَقبه. وينقلون في ذلك حكاية من خرافات القُصّاص. ودعاء نوح على ابنه حام قد وقع في التوراة وليس فيه ذكر السواد وانما دعا عليه بأن يكون ولده عبيداً لولد اخوته لا غير. وفي القول بنسبة السواد الى حام غفلة عن طبيعة الحر والبرد واثرهما في الهواء وفيما يتكون فيه من الحيوانات.

(ابن خلدون ــ المقدمة ص ٨٣)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقوم ابن خلدون هنا بمهمة علمية خالصة يثبت فيها حقيقة علمية دون أن يعنى بلواحقها على صعيد الاخلاق. ومن هذا المنطلق ينفي خرافات القصاص المستمدة من التوراة والتي تفسر سواد الافارقة بانتسابهم الى حام بن نوح الذي غضب عليه ابوه فدعا عليه بسواد الوجه والعبودية. ولكون ابن خلدون مؤمناً، لم يتجرأ على تكذيب التوراة في خرافتها التي استهدفت تأبيد الرق على الافارقة. لكنه انكر الجزء من الخرافة المتعلق بالسواد، وهو من اضافات القصاص، بالنظر لتعارضه مع روحه العلمية القائمة على الاستقراء والملاحظة.

٢٧ــ نقد للاستبداد

من أعظم خطأ السلاطين والامراء نظرهم في سياسات متقدميهم وعملهم بمقتضاها من غير نظر فيما ورد به الشرع، ثم تسمية أفعالهم الخارجة عن الشرع سياسة، فان الشرع هو السياسة لا عمل السلطان بهواه ورأيه؛ فهم يقتلون من لا يجوز قتله ويفعلون ما لا يحل فعله ويسمون ذلك سياسة... وهذا تعاط على الشريعة يشبه المراغمة.

(السخاوي في «الاعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ»)

السخاوي من مؤرخي القرن العاشر الهجري وهو هنا يهاجم السلاطين المسلمين لعدم تقيدهم بالشريعة واتخاذهم الاستبداد والحكم الفردي سياسة لهم. ويدخل هذا النقد في سياق التناحر بين السلطة الاسلامية والفقهاء والمفكرين المسلمين. ويبدو السخاوي بذلك واعياً لطبيعة هذا التناحر رغم انه عاش في حقبة متأخرة لم يبق فيها اثر للخلاف بين الفريقين بعد أن اندمج الفقهاء في جهاز الدولة الاسلامية منذ القرن الثالث الهجري. ويستدل من كلام السخاوي ان الحكام المسلمين كانوا يدرسون سياسات من سبقهم من الحكام للحصول على الخبرة في مجالهم. ولعل ذلك يفسر لنا كثرة المؤلفات السياسية التي تناولت السياسة في فرعيها: الدهائي والدولتي، لا سيما وان كثيراً منها كان يؤلف للحاكم نفسه؛ بناء على طلبه أو بمبادرة من المؤلف.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢٨ــ منتخبات من الوهراني :

أــ أمر سلطاني بتعيين قاضي الفاسقين

الحمد لله الذي تجاوز عن كل غي ووعد بالمغفرة لكل حي ، أحمده حمد الثرى للمطر والمحب على بلوغ الوطر ، واشهد ان لا اله إلا الله وحده لا شريك له ، شهادةً توصلني الى وصل الولدان وتجمعني في الجنة مع المردان. وأشهد أن محمداً عبده ورسوله الوفي بذمته الشفيع للمذنبين من أمته صلى الله عليه وعلى آله الطاهرين من عترته.

هذا ما عهد قاضي قضاة الفاسقين جمال البدود والدساكر رئيس الخرابات والمواخر ابقاه الله للقيادة يتلو صحفها ويصطفي تحفها وهو يومئذ متولي قضاء الفسق في الاسلام نافذ القول في الاغشام، ماضي الحكم في المغرب والعراق والشام.

اليك ايها القاضي الأجَم، فخر القيادة وتاجها قطب المعاصي وسراجها جمال الفسقة وعينها شرف الزناة وزينها ابو الثناء محمود بن يحي بن افلح اللخمي ادام الله لك السرور ومتعك بالغفلة والغرور ولا زالت همتك مصروفة للمحاب واكتافك مصطبة لخفاف القحاب.

ولما انتهى الينا ايها القاضي الأجم اطال الله قرونك ما أنت عليه من سوء الخلائق وذميم الطرائق وأنهماكك في المعاصي وفسقك بالاداني والاقاصي وانك من أكذب الناس لهجة واخبث العالم مهجة وابعدهم عن المعرفة حسا وابخلهم عن المال نفسا ، استخرت الله وقدمتك على القضايا السرية بثغر الاسكندرية فاحذر من الاضطهاد ، وشمر عن ساق الاجتهاد ولا تترك شيئاً من امور الفسق مطلقاً ولا باباً من ابواب المعاصي مغلقا...

(المنامات ص ١٧٦)

ابو الثناء هو من قضاة صلاح الدين الايوبي. وكان الوهراني من معاصريه

الأجم : الذي لا قرون له من الحيوان.

الدساكر : جمع دسكرة. اصله من البنية الساسانية الضخمة التي تشيد المعسكرات وتتخذ لاغراض شتى في السلم والحرب. وهنا كناية عن اماكن اللهو.

البدود : جمع البد. وهو تحريف لاسم بوذا ، اطلقه العرب على الاماكن التي توجد فيها تماثيله ومعابده. وهنا يستخدمها الوهراني كناية عن الاماكن الخبيثة ، انسياقاً مع التعصب المتبادل بين أهل الاديان.

ب ــ همة الملك المعظم

الملك المعظم ادام الله ايامه كما تعلم ينهب الايام نهباً ويقطع الأوقات الى اللذات وثباً. انفق بعد وصوله الى ديار مصر نحواً من مئة وسبعين الف دينار كأنما وقعت في بئر لم يظهر لها حس ولا خبر الآ على المساخر والقوادين...

(المنامات ١٨٧٠)

الملك المعظم هو السلطان سيف الدين من اخوة صلاح الدين الايوبي.

ج ــ عن فقيه

يبيح الفروج بفرّوج ويأخذ بأرخص الأقوال في استباحة الاموال. ان وَلي المدارس صير العلم كالطلل الدارس وان صعد للوعظ على الاعواد حث الحرم على الوفاء بالميعاد.. ثم انه لركاكة دينه وضعف يقينه يصلي قاعداً من غير ألم ويبول واقفاً على فرد قدم.

(المنامات : ١٣٠)

الفقيه المذكور يتمارض فيصلي قاعداً وهو غير جائز الا لمرض حقيقي. فاذا اراد التبول بال واقفاً على قدم واحدة. والتبول وقوفاً مكروه في الشرع !

د ــ عن كاتب متحذلق

... فلأجل هذا الحديث عتب عليه الخادم في قوله في الرقعة : تحرك الحار الغريزي ولم يقل الحرارة الغريزية ، وساءه ظهور ذلك عنه لما فيه من التشادق والغشر والتهويل والإشعار بأنه عارف. والخادم يعلم أنه ما كان يحتاج الى تأكيد. وأظنه ادام الله عزه خاف أن يقول الحرارة الغريزية فيشبه كلامه كلام العامة والسوقة وكوادن الاطباء وجهال الطبيعيين ، فتخطى هذه الطبقة الى رتبة الفارابي وابن سينا.

(المنامات : ١٣٤)

الخادم : هو الوهراني نفسه. وهو يستخدم هذه الاشارة في رسائله.
كوادن : جمع كودن هو الفرس الهجين أو البغل. ويقصد به هنا الاطباء البسطاء والمغمورون.

هـ — عن القاضي ابن بنان : لقاء مع ابليس :

... خرجت ليلة الجمعة الى القرافة من درب الصفا فلما طفت بني تلك الأكوام لقيت هناك شيخاً طويلاً في زي الصوفية عليه اثر الفر. فقلت له : من أين اقبلت ايها الشيخ فقد اشمأزت نفسي منك. فقال : كنت عند بغبور ملك الصين بلغني أنه قد مالت نفسه الى دين الاسلام فخرجت اليه من بلاد الزنج بعد الظهر فثنيته عن رأيه. وزرجعت اطلب مدينة قرطبة في هذه الليلة اتمم الفساد بين أولاد عبد المؤمن. وارجع كما أنا الى بلاد خراسان. فاقشعر جلدي من هذا الكلام وقلت له : من أنت عافاك الله؟ فقال : أو ما تعرفني يا وهراني؟ فقلت لا والله ما أعرفك. فقال : عجب أنا شيخك ومعلمك ابليس. حدثني ما هذا الذي يختلج في صدرك من ابن بنان؟ هبك اني سلمت لك ما وقع عليه الاجماع من شعره الركيك وكتابته زقفيلم فتقدر تقول أن اكمامه ضيقة وان بغلته قصيرة أو أن طعامه قليل الأبزار؟ فقلت : لا والله يا سيدي. قال : هذه الفضازل التي تقدم بها أهل بيته في سالف الأزمان قد حازها فأي شيء بقي لك تذمه به؟ فقلت له : ما أقول والله في الرجل الا خيراً. ولكن بحياة هذه الشيبة التي انحست الأولين والآخرين ايجوز في دين الفساد ان يكون لي في صحبة هذا الرجل ثلاثة أعوام متلازمين على طاعتك وصحبتك لم نخرج فيها عن نهيك وأمرك، فلما وقعتُ له في هذه الأيام استهلك مالي وضيع حلالي وذبحني من الوريد الى الوريد ولم يراقب فيّ الاّ ولا ذمة؟ فقال : أبك فعل هذا وحدك أم بكل من استضعف جانبه من الاصحاب؟ فقلت : لا بل بكل من استضعف جانبه فسكت ساعة ثم قال :

فديته ! هكذا وصيته يا وهراني. ستين سنة لي اتعب عليه الى أن جاء هكذا.

(منامات ص ٨٦— ٨٨)

بغبور : ترجمة فارسية للقب الصيني (تيان تزُ) اي ابن السماء. وهو لقب اباطرة الصين. وقد استخدم العرب لتسمية ملك الصين كما استخدموا كسرى لملك الساسانيين وقيصر للبيزنطيين. ومن بغبور كلمة فرفور وفرفوري التي تطلق في العامية العراقية على الخزف الصيني.

عبد المؤمن : قائد الموحدين في المغرب بعد ابن تُومَرْت مؤسس الحركة.

ابن بنان المقصود بهذا النص هو القاضي أثير الدين محمد بن بنان، من ادباء القرن السادس. تولى مناصب عالية في دولة الايوبيين. وقد كتب عنه الوهراني ذلك وهو في ذروة مجده الرسمي...

زقفيلم : كلمة عامية لم افقه لها معنى. الابزار : المقبلات في الطعام. الألّ : العهد.

و ـــ محاكمة شاعر

كتب تاج الدين الكندي وهو أديب من معاصري الوهراني قصيدة في الفخر جاء فيها :

سبقت الى غايات كل فضيلة تعز على طلابها العُرب والعُجما

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فكتب الوهراني :

ليس ينبغي أن يجاوب في هذا البيت الا بجواب الفتى الأمي لعدي بن الرقّاع، وهو ان يحضره بعض السلاطين ويقول له :

أنت قلت :

سبقت الى غايات كل فضيلة؟

فيقول : نعم. فيرمي اليه قوساً ويقول له : جر هذا القوس. فيقول : ما أقدر فيقول اصفعوه. فيصفع.

ثم يقدم له فرساً ورمحاً ودرعاً ويقول له : قاتل هذا الغلام بهذا السلاح. فيقول ما أقدر ولا أحسن. فيصفع.

فيقول له : حل لنا شكلاً من اقليدس. فيقول : لا أعلم. فيصفع

فيقول له :، مسألة من المجسطي. فيقول لا أعلم. فيصفع

فيقول له : حل لنا كوكباً من زيج البتّاني. فيقول ما أعلم فيصفع

فيقول له : مسألة من النجوم؟ فيقول لا أعلم. فيصفع

فيقول له : مسألة من الحساب؟ فيقول لا أعلم. فيصفع

فيقول له : مسألة من الفرائض؟ فيقول لا اعلم. فيصفع
فيقول له : مسألة من الفقه؟ فيقول لا أعلم فيصنفع
فيقول له : يا ابن عشرة آلاف قحبة فأي شيء تعلم حتى تقول سبقت الى غايات كل فضيلة؟

(منامات ، ٢٢٨)

عديّ بن الرقّاع : شاعر اموي له قصة مماثلة مع غلام أمي تحداه.

المجسطي : كتاب بطليموس في الفلك.
البتاني : فلكي مسلم شهير. والزيج جدول فلكي لحساب حركات النجوم.
الفرائض : علم توزيع المواريث. وكانت في حينها من فروع الرياضيات وقد استخدم فيها الجبر والحساب.
عشرة آلاف قحبة : لم يستخدم هذا الرقم للتكثير في الادب العربي الا نادراً. ولا ادري ان كان الوهراني قد خضع فيه لتأثير صيني ، لأن هذا الرقم اساسي عند قدماء الصين وكان أعلى رقم في حسابهم ولذلك استخدموه للمبالغة وللتعبير عن اللامتناهي من الاشياء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نص الوهراني حول هذا الشاعر يثير مسألة المكابرة التي عُرف بها الشعراء قديماً وحديثاً. وكانت تأخذ عند قدمائهم اسلوب الفخر المجاني على شاكلة هذا الشخص الذي سلقه الوهراني ، أما عند الجيل الحاضر فتظهر في صورة دلال يتعدى الشعراء الى بقية الادباء. وقد سمعت شاعراً شاباً يقول انه يجب أن لا يعمل لأن المجتمع مسؤول عن اعالته ما دام يكتب شعراً؟ لقد سبقنا الوهراني الى تحسس هذه الرقاعة ولا يزال دواؤه هو الناجع ..

٢٩ — محاسن الشعوب ومساوئها

حاشية وجدتها على مخطوطة في مكتبة الامبروسيانا بمدينة ميلانو شمال ايطاليا :

...لمّا قسمت الاخلاق في الاقاليم والجزائر والمدن ، قيل للعقل : اين تريد؟ قال : العراق قالت المروءة والأدب وأنا معك.

وقيل للدين : اين تريد؟ فقال : خراسان. قالت السماحة وانا معك.
وقيل للشمم اين تريد؟ فقال المغرب. فقال الصدق والجفاء أنا معك.

وقيل للقناعة اين تريدين؟ فقالت اليمن. فقال الفقر وأنا معك.
وقيل للجهل اين تريد؟ فقال بلد الروم. قالت العداوة وانا معك.
وقيل لسوء الخلق اين تريد؟ فقال الشام. قالت الفصاحة وانا معك
وقيل للحق اين تريد؟ قال مصر. قالت الخيانة وانا معك
وقيل للفرح اين تريد؟ قال الهند. قال العدل وأنا معك
وقيل للصفا اين تريد؟ قال الفرس. قال الحلم وانا معك.

(تم ذلك، منقول كما وجد — علي بن عبد الصمد بن علي، صنعاء — اليمن ١٠٢٣هـ)

صدرت عند قدماء المسلمين محاولات عديدة لتشخيص مميزات الأمم سلباً وايجاباً. وقد ارتبط بعض هذه المحاولات بموقف عقلاني يسعى لاستخلاص ما يعتبره سمة خاصة بأمة ما، وافضل مثال عليه تصنيف ابو سليمان المنطقي — القرن الرابع — لخصائص الأمم. وقد أورده ابو حيان في «الامتاع والمؤانسة»، بينما صدر بعضها عن تجارب شخصية او انطباعات عابرة، ومن هذا القبيل الحاشية التي قرأناها آنفاً. غير أن ما يجمع هذه المحاولات صدورها عن منطق شعوبي غير عنصري مع رغبة في الانصاف وعدم التحيز، رغم انها قد تكون نتاج تحليل علمي قاصر. أو نتاج تجربة شخصية كما يحصل لبعض الشعراء حين يمدحون أو يهجون المدن التي يعيشون فيها أو يزورونها. ومن النقاط الهامة في هذا النص انه يمزج احياناً بين الجيد والرديء تبعاً لقناعة كاتبه كما نلاحظ في الجمع بين سوء الخلق والفصاحة لأهل الشام، والصدق والجفاء لأهل المغرب. ويتجلى في ذلك بعض التطلع الى الموضوعية وان كانت القسوة التي اختص بها بعض البلدان تعبر عن مزاج شخصي بلا شك. ويرد هنا سؤال: هل من الضروري ان يكون كاتب النص قد زار البلدان التي وصفها جميعاً؟ مثل هذا الاحتمال غير بعيد اذا راعينا الحركة النشطة التي كانت تعم اجزاء العالم الاسلامي في عصور الحضارة. غير ان ذلك ليس لازماً وحيداً لتكوين هذه الانطباعات التي يمكن تحصيلها من مصادر شتى، مثل كتب الجغرافيين والرحالة وكتب التاريخ والأدب فضلاً عن الحكايات والادب الفولكلوري وأحاديث المجالس.

٣٠— الرازي يهاجم الادباء

.. هؤلاء القوم— يعني الأدباء— لجهلهم ورعونتهم يحسبون ان العلم والحكمة انما هو النحو والشعر والفصاحة والبلاغة. ولا يعلمون ان الحكماء لا يعدون ولا واحداً من هذه حكمة ولا الحاذق بها حكيماً. ولقد شهدت ذات يوم رجلاً من متحذلقيهم عند بعض مشايخنا— يقصد أهل الحكمة— بمدينة السلام. وكان لهذا الشيخ مع فلسفته حظ وافر من المعرفة بالنحو واللغة والشعر، وهو يجاريه وينشده ويبذخ ويشمخ في خلال ذلك بأنفه ويُطنب ويبالغ في مدح أهل صناعته ويرذّل من سواهم، والشيخ في كل ذلك يحتمله معرفة منه بجهله وعُجبه ويتبسم الي. الى أن قال فيما قال: هذا والله العلم وما سواه ريح... فقال له الشيخ:

يا بني هذا علم من لا علم له. ويفرح به من لا عقل له!

(من كتاب «الطب الروحاني» المنشور ضمن «رسائل فلسفية» وهي طبعة مسروقة لرسائل الرازي التي نشرها بول كراوس. بيروت ١٩٧٣ ص ٤٣).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣١— الأنبياء والعشق

في سياق حديث ضد العشق:

بقي علينا من حجاج القوم شيء لم نقل فيه قولاً، وهو احتجاجهم لتحسين العشق بالانبياء وما بُلوا به منه. فنقول: إنه ليس من أحد يستجيز أن يعد العشق منقبة من مناقب الأنبياء ولا فضيلة من فضائلهم ولا أنه شيء آثروه واستحسنوه بل انما يعد هفوة وزلة من هفواتهم وزلاتهم.

(المصدر السابق، ص ٤٥)

هادي العلوي

غيفيك — أدونيس

الشعر، التقدم، الحداثة*

أدونيس: هل تعتقد حقاً بوجود تقدم في الشعر؟

غيفيك: يجدر هنا أن نميّز عدداً من الأشياء. هناك بالتأكيد تقدّم تقني. وكذلك تقدم الحياة، فلولا التقدم لكنت قد مُتُّ منذ إصابتي بالزائدة الدّوديّة. هذا النوع من التقدّم حقيقة لا جدال فيها. لا أدري إذا كان هناك تقدم أخلاقي. لست متأكداً من ذلك. في الشعر ليس هناك تقدم. التقدم موجود في ميدان التجربة. أما الموضوعات فهي أقل محدودية. لقد فتح بودلير في ميدان التجربة الشعرية آفاقاً وخاصة في الجانب الأخلاقي. أما تأثيرات رامبو فتتركز على الجانب الشعوري. لا يمكننا أن نقول بوجود تقدم في النوعية أو الكثافة. إن ما نكتبه اليوم ليس أجمل مما كتبت الأناجيل والكتب القديمة.

أدونيس: هل تعتقد إذن بوجود تعارض بين الشعر والتقدم. التقدم التقني بشكل خاص؟

غيفيك: لا أعتقد ذلك. ليس هناك تعارض بين الشعر والتقدّم. من المؤسف أنّ ثمّة انفصالاً بين الشعر من جهة والعلم من جهة أخرى. وأنا شخصياً أرى أن الفترة الرائعة في تاريخ الشعر هي فترة ما قبل سقراط حيث كان الشعراء، في آن واحد، مفكرين وعلماء، وما زلت أحلم باندماج جديد — وهو فعلاً سيظلّ مجرّد حلم — بالنظر الى تطور العلوم وتخصصها اليوم. إنني أرثي لهذا الفصل بين الشعر

---

* حوار بين الشاعر الفرنسي غيفيك Guillevic **وأدونيس**، نقله إلى العربية وأعده للنشر **شوقي عبد الأمير**.

والعلم وأرى أنه إذا لم تكن هناك أية وسيلة لإعادة ربط الشعر بالعلم ، فهناك على الأقل طريقة يمكننا بواسطتها الاستفادة من نوع من العلوم في إغناء الشعر. فأنا أعتقد أن شاعراً اليوم لا يمكن أن ينكر أينشتاين. قد لا يفهم أينشتاين تماماً كما يفهمه العلماء والمتخصصون ولكنه يستطيع الاستفادة على الأقل من مقولته بأن المادة طاقة. إذن لا يوجد تعارض بين الشعر والعلم. والصعوبة الموجودة ليست بسبب العلاقة مع العلم ، بل مع التكنولوجيا. لقد أصبح أمراً واقعاً أنّ أي تطور في التكنولوجيا يصحبه انحدار في مستوى الشعر ، ترافقه قلّة إهتمام الناس بالشعر. ولكنني لا أجد هذه الحالة حاسمة يجب الانصياع لها.

أدونيس : هي أيضاً ظاهرة سطحية..

غيفيك : إنها فعلاً سطحية. يُؤخذ الناس عادةً بحياتهم الجديدة ويبتعدون عن جوهر ما يربطهم بالأشياء وهكذا يواصلون حياتهم في مدن مصنّعة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أدونيس : ولكن يبقى الشعر حاجة...

غيفيك : إنهم يجدون الشعر خارج القصيدة.. في فرنسا مثلاً أصبح من الواضح أن الناس وجدوا الشعر في الأغنية. يمكنهم أيضاً أن يجدوا الشعر في السينما وهكذا فهم يخصصون الوقت الأقلّ لقراءة القصائد. قد يكون الشعر هو الآخر مخطئاً بمعنى ما.. بسبب انغلاقه أكثر فأكثر على نفسه. إننا نلاحظ أيضاً أن قصائد الحب تؤثّر في الناس أكثر من القصائد التي تتركز على محور اللغة. هذا التحليل قد يقودنا الى حلقة مفرغة ، لأننا يمكن أن نرى أنه نتيجة لموقف الناس هذا فإنّ عدداً من الشعراء يضطرون لأن يصبحوا موظّفي دولة ، وهكذا يكتبون شعر الموظفين وبالتالي ينتهون الى كتابة شعر ذاتي بخاصّ بهم وينغلقون بدورهم عن الناس. إن هذه الصفة تنطبق على الوضع في فرنسا بشكل خاص ، ولا تصح في بلدان أخرى ، فلو أخذنا بلداً سلافياً كالاتحاد السوفياتي ليس متأخراً في الجانب التكنولوجي كما هي الحال في هنغاريا فإن الشعر في هذه البلدان يقرأه الناس. لقد رأيت في جورجيا وبودابست سائقي تكسي يقرأون الشعر في انتظار الزبائن. لن يحصل مثل هذا قط في باريس.

أدونيس: يبدو لي أن الفرق بين الشعر العربي والشعر الغربي هو أن الشعر الغربي نوع من الخطابة أو الحديث أما الشعر العربي فهو بالأحرى تصوير...

غيفيك: إن الشعر الغربي والفرنسي بشكل خاص — أكثر من الألماني مثلاً — هو نوع من الخطابة والحديث Discours وهو أيضاً شعر صالونات ومحافل. لم يُسْهِم الشعر الفرنسي كثيراً في الحياة العامة والحياة الاجتماعية ولم يكن قط أداة تعبير عن النضال. في فرنسا تتغلب الأغنية في هذه الميادين على الشعر دائماً.

أدونيس: وهل هذا النقص في الشعر الفرنسي أم في المجتمع؟

غيفيك: يأتي هذا النقص من المجتمع، من الناس أنفسهم الذين لا يشعرون بالحاجة الى الشعر. هناك شعوب لا تشعر كثيراً بمثل هذه الحاجة. إنني أرى — وربما مجرد انطباع — أن الشعوب اللاتينية تحتاج إلى الشعر بشكل أقل من الشعوب الأخرى كالعربية والأفريقية على سبيل المثال. وهي تحب الخطابة بشكل أكبر. وقد تأثر بهذه الصفة حتى أسلافنا من السلتيين فقد أخذوها عن اللاتينيين. في السابق كان هناك شعر بريتاني سلتي كبير [الشاعر من أصل بريتاني في شمال فرنسا.] وبعد مشاركة بريتانيا في الحياة الفرنسية تأثرت بهذا الواقع اللاتيني.

أدونيس: أعتقد أنه لولا وجودك مع عدد قليل آخر من الشعراء الفرنسيين اليوم، لأمكن القول إن الشعر الفرنسي لم يعد إلا نوعاً من التّصنيع أو من محاكاة التكنولوجيا الأميركية، باللّغة.

غيفيك: إن اللغة الفرنسية نفسها تساعد على ذلك، لأنها لغة خطابة وتحليل. إن شعر الإثارة هو أقلّ ما نراه في الشعر الفرنسي، وهو من أصعب نماذجه، فغالبية الشعر الفرنسي تعبير عن الأفكار والأحاسيس ومن النادر أن تجد عنصر الإثارة فيه. أنت تجد ذلك مثلاً في شعر رامبو. إنني أحاول على الدوام نقل هذه الإثارة ولشدّ ما يزعجني أن أوصف — كما يفعل بعضهم — بأنّي شاعر فيلسوف، لا تعجبني هذه الصفة لأنني لست كذلك على الإطلاق. إنني كائن أحاسيس وإثارات.

أدونيس: كل من يفكر، أو من يتساءل يسمّيه بعضهم فيلسوفاً...

غيفيك: في شعري يوجد بناء وهيكل، حتى في قصائدي الصغيرة يوجد شيء لا أسميه أفكاراً إنما تفكيراً.

أدونيس : تحدثت في مجموعتك «كارناك» عن بحر يمتزج بالعدم. أجد هذا قريباً جداً من الحس الشرقي العربي ، خاصةً في الجانب الصوفي منه.

غيفيك : لم أكن أعرف ذلك ولم أقصده..

أدونيس : إنه يعطي لشعرك صفة خاصة تميزه عن غالبية الشعر الفرنسي اليوم.

غيفيك : قالوا لي إنه يصعب حصر شعري تحت عمود الشعر الفرنسي وهذا يعني أن شعري قد ظل في أعماقه وجذوره سِلْتيّاً.

أدونيس : هناك أيضاً الجانب الصوفي.

غيفيك : حسناً ، بشرط أن نقرّ بأن هناك تصوّفاً دون إله.

أدونيس : التصوّف الوثني ، هذا ما أعنيه.

غيفيك : تصوف يؤمن بتعدّد الآلهة. هناك إله في الشجر وفي منابع الماء.. الخ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أدونيس : تتحدث كذلك عن المقدس. وهذا يذكرني بالتصوف العربي ، أيضاً.

غيفيك : أحقاً ذلك... يهمني ما تقول..

أدونيس : لكن المقدس عندك يأتي من أنك تعطي صفة الماديّة للمقدس..

غيفيك : لأنني أعطي المادة ليس فقط الروحَ التي تستحقها ، إنما الروح التي تحتوي عليها..

أدونيس : صحيح ، ولكن التصوف عندنا يأتي من إعطاء المادة صفة القدسية أي باتجاه معاكس لما يحصل عندك ، وأنا أجد أن هذا يتعارض نوعاً ما مع الماركسية..

غيفيك : لا ... إن الماركسية هي مادية ديالكتيكية. إذن هي مادية. وبما أن هناك الديالكتيك فإن المادة تفرز الفكر الذي يحقق المادة. هناك وحدة عميقة في الماركسية بين المادة والتفكير. أعتقد أنني في شعري أعيد إلى المادة التفكير الذي تحتويه في جوهرها. وهي تحتوي على الإنسان فهو الآخر من مادة أيضاً.

أدونيس : ولكن الماركسية تنزع القدسيّة عن المادة؟

غيفيك : لا الماركسية ، بل نوع من الماركسية.

أدونيس: يشبه نوعاً من الدين دون طقوسٍ ومقدسات...

غيفيك: هذه ماركسية علمانية، ومن وجهة نظري قد انتهت. لقد واكبت العلمانية في المجتمع ككل ودامت قرابة قرن وانتهت اليوم مع العلمانية نفسها. إنني أعتقد أن الفشل الذي لحق بالماركسية اليوم ناتجٌ في جانبٍ كبير منه، من هذه النقطة. إن الماركسيين لم يأخذوا بعين الاعتبار، الحساسية وطابع الانفصال لدى الفرد وأدخلوا القوانين في كل الأشياء. إن علينا أن ندين فشل هؤلاء الناس إذا لم نرد أن نتحدث عن فشل الماركسية نفسها. إن هذا الفشل قائم بالتأكيد في الاتحاد السوفييتي، في طبيعة التفكير الماركسي نفسه، لأننا نرى اليوم إلى أيّ مدى وصلت حالة عدم التّسامح la non tolérance، هذه الحالة التي تشكل تناقضاً مع تفكير مؤسسي الماركسية ودعاتها.

ARCHIVE
http://ArchiveBeta.Sakhrit.com

أدونيس: الماركسية، كأي مذهب، تقدّم نفسها على أنها جواب قاطعٌ... أما الشعر فإنه في الغالب أسئلة..

غيفيك: قلت، أكثر من مرة، في تحديدي للشعر إنه: جواب يتساءل.

أدونيس: كيف تقيم العلاقة إذن بينك كشاعر وكماركسي، بين السؤال والجواب؟

غيفيك: هذه مسألة ليست سهلة. وفيما يتعلق بي فإن للماركسية ميدانها. هي طريقة تحليل الظواهر الاجتماعية ولا يجب أن ننشرها خارج هذه الحدود. إن الورقة في غصنها لا تطلب من الماركسية معرفة كيف تنمو. وكذلك الشاعر. وفي الحدود التي يكون ضمنها الشاعر ماركسياً فهذا يعني أن له منظوراً معيّناً للعالم وللمجتمع، من وجهة نظر مادية ديالكتيكية طبعاً. وأنا كشاعر تخدمني الماركسية في شرح التطور الاجتماعي ومن خلاله أحاول فهم علاقتي بالأشياء وفهم الأشياء ذاتها. ولكن الماركسية لا علاقة لها بطريقة الكتابة. إن الماركسية التي تعدّ نفسها علماً لا يمكنها أن تدخل ميدان الشعر. هذا غير ممكن.

أعتقد أن الشاعر المثالي يكتب شعراً مختلفاً عن الشاعر المادي مثلاً. بالتأكيد إن شاعراً مثالياً مثل هيجو يختلف شعره عن رامبو الذي أراه شاعراً مادياً. هذا التباين لا يمنع أيضاً من أن يحتفظ شعرهما بأشياء مشتركة كالرغبة للتوحّد بالكون.

أدونيس : تحدثنا قبل قليل عن التقدم والشعر. هل تعتقد، لمناسبة كلامك هذا، بوجود شعر رجعيّ؟

غيفيك : هناك شعر رجعي مهما كان موضوعه.

أدونيس : أعني هل يمكن المبدع أو الشاعر الكبير أن يكون رجعياً في شعره؟

غيفيك : لا يكون رجعياً في مؤلفاته الشعريّة إنما في حياته. لا يكون كذلك كشاعر. كبودلير مثلاً. وهنا تقع المعجزة عندما يمتنع بودلير عن الانسياق وراء ايديولوجيته فهو يكون بذلك شاعراً منفتحاً — لا أدري إذا كنا نستطيع أن نطلق عليه صفة تقدمي، بالتأكيد لا — ولكنه ليس رجعياً إنه يسير باتجاه الحرية والتحرر.

أدونيس : إذن يمكننا القول بأن الشعر العظيم لا يمكن أن يكون رجعياً في أيّ حال من الأحوال...

غيفيك : إنني اعتقد ذلك. لا اعرف أي مثال لشاعر كبير يمكن أن نصف شعره بأنه رجعي. هناك شاعر رجعي فرنسي وهو فرانسوا كوبيه ولكنه ليس شاعراً كبيراً.

أدونيس : الأميركيون يرون أزراباوند شاعراً رجعياً وهو شاعر كبير وكذلك إليومت بالنسبة للإنكليز.

غيفيك : لا أعرف باوند بشكل جيد. إن ما قرأت له من الترجمات لا يجعلني كثير الحماسة لشعره وكذلك إليوت.

أدونيس : بالنسبة للفرنسيين هل يمكننا أن نصف بول كلوديل بأنه رجعي وهو شاعر كبير؟

غيفيك : لقد كان كلوديل كشخص رجعياً. لكنه كان أقل رجعية في شعره. وأقل بكثير خاصة في قصيدته «فرلين». هو في مقولاته السياسية رجعي. لكنه يفلت من هذه الصّفة بشاعريته.

أدونيس : انني اراك طفلاً دائماً في شعرك.

غيفيك : هذا ما أرجوه..

أدونيس : لكن هذه الطفولة تظهر على مستوى الانطباع والروح الذي يطغى على شعرك الذي يبدو على درجة عالية من التركيب والبناء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غيفيك : أحاول تحقيق المعادلة بين الحساسية التي نبقى دائماً حساسية الطفل مع تكوين ثقافي ناضج. لا أعتقد أنني مثقف كبير ولكنني رجل بذكاء متوسط.

أدونيس : أنت الطفل الذي يصنع خيوطاً من الحديد...

غيفيك : ان هذا تعريف للشاعر بشكل عام وهو تعريف رائع. يجب أن نعرف عمل خيوط الحديد من اللغة.

أدونيس : لكن ألا يمثّل الطفل أيضاً جانب الذاكرة، أي الماضي؟

غيفيك : الماضي حاضر جدا عندي.

أدونيس : ولكن خيوط الحديد موجّهة بالأحرى الى المستقبل.

غيفيك : هذا هو التعارض القائم في القصيدة، وهو الشيء الذي يجعل من القصيدة الناجحة عملاً نادراً، لأن من الصعب الجمع بين عذوبة الطفل وتفكير الرجل الناضج. من هنا تأتي معجزة القصيدة نفسها والقصيدة الفرنسية بشكل خاص لأنني أعرف الألمانية وأجد أنّ من السهل كتابة القصيدة بالألمانية، لأن هذه اللغة تمنح نفسها للقصيدة أما الفرنسية فهي على العكس تماماً. إنها لغة تحليل، لغة خطابة وبهذا تأتي الصعوبة المضاعفة في جمعها مع عذوبة الطفل. ربما تفسر هذه الظاهرة أن القصيدة الفرنسية الناجحة هي انجاز في غاية الروعة كما هي الحال في قصائد لرامبو وبودلير. إنني أؤكد على الصعوبة الخاصة في كتابة الشعر بالفرنسية.

أدونيس : الى جانب طفولتك هذه أنت كثير الغضب والخوف.

غيفيك : غضبي متأتٍ من أمّي. لأنها كانت جلاّدتي. كانت لي أمّ طاغية، وجدّة غضبي جاءت من هذه الطفولة المرة. ثم ضد المجتمع اذا اردت أن أتحدث بعبارات أكثر تمشياً مع الزيّ وكذلك الخوف فهو مرتبط بهذه الذكرى. لقد كنت أخشى عقوبتها من القيام بأي فعل فقد كانت تبحث عن أيّ مبرر لمعاقبتي. ثم إني ولدت في بلدٍ يعيش الكثير من وقته مع الموتى. في التفكير السلْتي لا يوجد انفصالٌ واضحٌ بين الحياة والموت؛ فأنت تجد في روايات المعارك في الأدب السلتي أن الابطال يموتون وغالباً ما يعودون بعد الموت. هناك حضور دائم للروح الميت في بريتانيا Bretagne . هناك نوع من الخوف المفاجىء.

يضاف إلى هذه الأسباب كلّها الفترة التي عشتها والتي كتبت فيها في الثلاثينات والأربعينات وهي فترة تصاعد النازية، فترة الرعب الكبير. فقد أثّرت على مجموعتي «أرض ماء— Terraqué هكذا تجد أنّ هذا الخوف يأتي من عوامل تتعلق بحياتي الشخصية وبالمجتمع والعالم. كيف لا نخاف بعد احتراق الرايخستاغ؟ بعد غزو تشيكوسلوفاكيا؟ هذا كلّه لعب دوراً. لا يمكننا في عصر كعصرنا وبحياة كالتي عشت أن نخرج من دائرة الخوف.

أدونيس: بالرغم من كونك ديالكتيكياً فإن شعرك مركز بين الحاضر والماض وليس بين الحاضر والمستقبل. أين هو الجانب الديالكتيكي؟ ولم غياب المستقبل هذا؟

غيفيك: انني اشعر بأن المستقبل حاضر جدا عندي. انني اعيش اللّحظة ولا أعيش الماضي قطعاً. إن استعادة الماضي تزعجني ولا أحب هذا. لقد عشت حياةً سيئة في الماضي ما عدا بعض ذكريات الحب. أعتقد أنني أحيا في الغالب على أطراف المستقبل ولكن حساسيتي تتغذى على الماضي وخاصة على الطفولة. ان الشعراء وربّما حتى الفنانين يكتبون الكثير بذكريات الطفولة. أكتب حالياً سلسلة من القصائد حول ذكريات الطفولة. وأنا عندما أعود لطفولتي فإنما اعود لعلاقتها مع الطبيعة. السماء، الينبوع، الورقة... الخ، الى حساسية الطفل وليس الى أخبار الماضي وكذلك هي الحال عندما أكتب قصائد يَوْميّة قصائد مثل قصائد الحرب كقصيدة «المجزرة» فأنا أكتبها بحساسية الطفل. فأنت تجد فيها ثورة الطفل وغضبه ورعبه. أما اذا اردت الحديث عن المستقبل فأنا لا أدري ما هو المستقبل ونحن نتحدث عنه بنوع من الاستلهام. على أيّ حال لا أعرف شيئاً عنه وفي الوقت الحاضر لا يبدو لي وردياً جداً. ما زلت أحلم وأومن بوجود مجتمع إخائي. ماذا تريد أن تقول أكثر من هذا. لقد قال ماركس في يوم ما، ما معناه، إن الذي يتصور صيغة لمجتمع المبستقبل رجعي، لأن الذي يتصور مثل هذه الصيغة فإنه سيقيمها على أساس المجتمع الحالي. إنّ ماركس نفسه لا يمكنه أن يتصور في زمنه المجتمع الذي نعيشه الآن. وهو على أي حال لم يحاول ذلك.

لقد قرأت اليوم نبأً علمياً جديداً يذكر أنه في المستقبل سوف تختفي هذه الساعات اليدوية كلها، وتحلّ محلّها أجهزة نقل الموجات الى أرقام. وهكذا فاننا

سنستلم الساعة عن طريق موجات الراديو وبهذا يعيش كل النّاس دقائق الزمن نفسها. من كان بامكانه أن يتصور مثل هذا؟ انه لشيء مستحيل... مرعب.

أدونيس: كأنّ الخوفَ عندك هو خوف الطفل وليس خوف الشاعر.

غيفيك: انني اليوم أقل خوفاً من السابق، خاصّةً في الأربعينات: مع تقادم العمر توصلت الى نوع من الطمأنينة. لا أعتقد أن هناك شاعراً بلا حنين الى الماضي. لست خائفاً من العمر. إنني أشيخ بشكل هادىء واعتيادي.. آلام في الظهر، في السّاقين، إعياء وتهالك، لا يخيفني تداعي السنوات.

أدونيس: أشعر بأنك تحسّ الموت دون أن تتحدث عنه بشكل مباشر.

غيفيك: هذا صحيح. الموت حاضر عندي وهذه طبيعة سلّبية.

أدونيس: خاصة في شعرك المتعلق بالأرض. لقد قرأت في مكان ما أن البريتانيين يبنون نوافذهم في الجهة المواجهة للأرض ولا يفتحونها أمام البحر. عكس ما يحصل عندنا حيث النوافذ موجهة الى البحر.

غيفيك: ولكن البحر عندكم، ليس هو البحر في بريتانيا، بحركم هادىء بشكل عام وليس مجنوناً كالمحيط. لقد رأيت أمواجاً هائلة في المحيط لا يمكنك الاقتراب منها ولو على بعد عشرين أو أربعين متراً.

أدونيس: هناك علاقة أخرى عندنا فالولادة دائماً من الماء والموت في الأرض. الإنسان خلق من التراب ولكن في الماء.

غيفيك: لقد تحدثت في كتابي «الحياة شعراً» عن أبي الذي أمضى بداية شبابه بحاراً وقد انقطع عن البحر سنوات وعندما رآه وكان في الخمسين من عمره قال: أيها القذر... إن بحاراً قديماً يحمل هذا الحقد على البحر آمر يمكن أن نفسّره بالخوف من المحيط.

إن البحر المتوسط لا يخيف مثل المحيط. هل رأيت أمواجاً يصل ارتفاعها الى عشرين متراً؟

أدونيس: هل هذا الخوف هو الذي يولّد في شعرك حالة من تكرر الايقاعات، من الرتابة؟...

غيفيك: هذه حالة من التحمس والاصرار. وغالباً ما نحاول الإفلات منها في التنوع ولكن هذا مجرد شعور. لقد تبدلت مخاوفي مثلاً ولكن ما زالت عندي

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحالات نفسها التي كنت مأخوذاً بها في السابق ، كحالة حبّ اللمس — صحيح أني مثلاً فقدت حاسّة الشم مؤخراً — ولكن يقال لي دائماً إنني أحب أن ألمس النساء...

إنني أحاول الإفلات من حالات مكررة وعدم الانجرار اليها . الأشياء دائماً هي الأشياء ولكنها تؤخذ بصيغ مختلفة . انني أرتعب عندما أقرأ شيئاً جديداً كتبته وأتذكر أنني قد قلته سابقاً . إنني أكتب منذ أكثر من نصف قرن وقد كتبت الكثير . أنت تعرف ما قال الرسام إنجلو : « يملك الآخرون مواهب تمكنهم من أن يصنعوا ما يريدون ولكنني أملك عبقرية وأفعل ما أستطيع فقط » . معذرة لا أعتقد أنني عبقري ولكن هناك شيء من الصحة بأن الشاعر الحقيقي هو الشاعر الحاسم . وبهذا المعنى أجد مثلاً أن جاك كوكتو ليس شاعراً حقيقياً فهو يكتب ما يريد ولكن شاعراً مثل ريفيردي ، هو شاعر حاسم . إنه حقيقي أكثر من كوكتو . هناك أمثلة أخرى إن شئت .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أدونيس : وكيف تفهم كلمة رامبو : يجب أن تكون حديثاً .

غييفيك : أعتقد أنه محقّ ولكنني لا أستطيع شرح ذلك بالضبط . أنا أيضاً أقول : يجب أن تكون حديثاً ولا أعرف كيف أحدّد هذه الحداثة . قد تعني أنها القطيعة مع القديم والكتابة بشعرٍ آخر . وأنا أنظر الى هذه النقطة بالقياس الى شعر لامارتين الذي أحببته في زمن مضى . إنني ضد التواطؤ مع الغنائية بشكل صارم وهذا ما أسمّيه الحداثة . ضد التواطؤ وليس ضد الغنائية . بالنسبة لي يجب ان تظهر الغنائية لدى الشاعر رغماً عنه ولا يجب أن يُطوّرها . ومن هنا فإن الشعر الرومانطيقي الفرنسي — وليس الألماني لأنه مختلف تماماً — هو شعر التواطؤ مع الغنائية . الحداثة إذن هي القطيعة مع الشاعرية في الشعر . لا أقول مع كينو بترك الشعر كليّاً الى النثرية لأن في هذا القول تواطؤاً مع النثر .

أدونيس : من وجهة نظرك يظل رامبو حديثاً بشكل اساسي .

غييفيك : رامبو يظل حديثاً . وأنا في نقاش دائم مع أصدقاء لي يجدون في رامبو ضعفاً . أنا لا أجد ذلك .

أدونيس: عندما أقرأ رامبو اليوم كعربي أجد أشياء كثيرة ليست بالجديدة، اشياء معروفة في ادبنا.

غيفيك: عندما اتحدث عن رامبو، لا أتحدث عن «المركب السكران» فهذه لا أعدّها قصيدة حديثة، ولا حتى عن «فصل في الجحيم» إنني أتحدث بالضبط عن «الإشراقات» شعراً ونثراً. أي عن رامبو في سنوات العشرين.

أدونيس: يمكننا القول أن رامبو يظل حديثاً كموقع أما كبناء وشكل شعري فهذا أمر قابل للنقاش.

غيفيك: انه حديث كشكل شعري في قصائده النثرية. لقد كتب قصائد نثرية حديثة جداً في البناء. ان قصائد النثر لبودلير ليست قصائد بل نوعٌ من السرد. رامبو أكثر حداثة في الشكل. وقد كتب ايضاً قصائد موزونة وكانت هي الاخرى حديثة جداً.

أدونيس: اذا أردنا أن نقيم مقارنة في موضوع الحداثة بين رامبو ومالارميه...

غيفيك: أعتقد أن رامبو أكثر حداثة. أعتقد أن مالارميه كان أكثر انغماراً في أشكال البناء الشعري القديمة ويمكنني حتى القول — وقد تكون نكتةً — بأن مالارميه ينتمي الى ما قبل بودلير.

أدونيس: إذن هو معيار الشكل الذي يتحكم في وصف الشاعر بالحداثة.. ولكن هناك قصائد نثر كثيرة هي قصائد تقليدية حتى عند رامبو.

غيفيك: ولكن تبقى روح رامبو الخاصة.. في الواقع اذا كنا نعني بالشعر الحديث أنه الشعر الذي يتضمن نقداً لنفسه كشعر ولاشكال الشعر الاخرى فإنّ رامبو حديث بهذا المعنى. ان قصيدة رامبو نقد لشعره وللشعر الآخر. لقدّ كانت لهذا الفتى روح نقد عالية.

أدونيس: كانت كتابته اعادة تقييم متواصلة للشعر نفسه.

غيفيك: بالضبط. وهذه هي نقطة الضعف لدى بودلير الذي يُعدّ شاعراً كبيراً ولكنه لم يطرح السؤال حول الشكل واستمر بكتابة اشعار كلاسيكية في الوقت الذي لم يكن مؤهلاً لذلك ولهذا فان قصائده مليئة بالضعف والمتراكمات من الصفات.

أدونيس: أين تصنع نفسك بالنسبة لهذا الموقف النقدي في الشعر، من إعادة التقييم المتواصلة هذه؟

غيفيك: بالنسبة لي، كل قصائدي هي موقف نقدي. وأنا أنتقد ايضاً بمعنى أني احاول دائماً كتابة شيء مختلف، ولكنني لا أستطيع ذلك. لقد حاولت مثلاً الكتابة بطريقة سان جون بيرس ولم أنجح في ذلك، انني أحاول التنويع...

أدونيس: هل يمكنك نقد شعرك؟

غيفيك: طبعاً إنني انظر اليه دائماً بعين الناقد. إن طريقتي في إنهاء القصيدة هي في حد ذاتها نقد للقصيدة. فأنا أنهي القصيدة بشكل مفاجىء وكأنني أقول لنفسي: كفى.

أدونيس: أنت تُنقح شعرك كثيراً. وهذا شكل من أشكال النقد.

غيفيك: فعلاً إنه موقف نقدي. إنني لا أعتقد بأنني أنجزت أعمالاً كبيرة. إن الجانب النقدي يظهر بشكل أكثر وضوحاً خاصة عندما أصف نفسي بأني حرفي في القصيدة. حِرَفيّ في استعمال اللغة. انني أحاول أن أصنع أشياء صلبة تقف على قدميها وليست مجرد مستلهمة. أشياء هي حصيلة عمل في اللغة، و«الالهام» بين قوسين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أدونيس: قرأت لك: «ان لا ألمس إلا يديك، شيء يحطمني». وعندنا شاعر يقول ما معناه: يحطمني اذ ما لمستني يد أخرى غير يدك...

غيفيك: أتحدث هنا عن حب في الطفولة. لم يكن بيننا أيّ علاقة جسمانية ولم أقبل هذه البنت قط. لقد كانت العلاقة مركزة على الجانب الروحي، وكان عمري ثلاثة عشر عاماً. لم أكن أفكر قط أن أنام معها وكنت ككل الأطفال في عمري أمارس العادة السرية ولا أفكر أن أنام معها. وكان يبدو لي بأنني لو لمستها لصُعقت. انه شكل تطبيقي للمقدس. المقدس هو الذي يصعقك... تعريف جميل.

أدونيس: ترجمت شعراً كثيراً. ماذا قدمت لك هذه التجربة؟

غيفيك: أعطتني مهارة أكبر في استعمال اللغة. إنني أنصح كل الشعراء الشبّان أن يترجموا. لأن الكتابة مهنة ايضاً وقد علمتني الترجمة الخروج من مفرداتي الخاصة بي. والترجمة تعطيك نوعاً من الكفاءة العالية في اللغة ومن هنا تأتي

خطورتها ، لأن الكفاءة في استعمال اللغة ، يشكل خطورة للشاعر ، فعوضاً أن ترتعش أمام لغتك تصبح تعمل بها كالنجّار. لقد اطلعت من خلال الترجمة أيضاً على الشعر الهنغاري والبرتغالي والالماني والروسي. لا أتكلم بكل هذه اللغات ، ولكنني أترجم عنها بالتعاون مع اشخاص يجيدون هذه اللغات.

أدونيس : ترد غالباً كلمة شاعر كبير. ماذا تريد من الشاعر حتى يكون كبيراً؟

غيفيك : أتردد دائماً في وصف شاعر بأنه كبير. ولهذا فأنا لا أستعملها الا بالنسبة للشعراء الميتين والذين تركوا تأثيراً كبيراً بعدهم. أي أن رامبو وبودلير شاعران كبيران. إن رامبو كان صدمة في الشعر العالمي أجمع ، كما هي الحال بالنسبة لهوميروس وشكسبير. من منا لم يرتجف أمام شكسبير؟ الشاعر الكبير بالنسبة لي يقع ضمن هذا المفهوم. أما أن نقول عن شاعر حيّ معاصر إنه شاعر كبير فذلك يعني أننا نعتقد أن تأثيره سيكون كبيراً. ولهذا فأنا أفضل كلمة ، «شاعر حقيقي» أو «شاعر جيد» وليس هذا بالقليل. عندما يقال لي إنني شاعر حقيقي فإنني أُسرّ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أدونيس : شاعر حقيقي ، متى تقولها ، وماذا تعني بها؟

غيفيك : لأنني أعتقد أن ثمة بين من يكتبون الشعر ، الشعراء وغير الشعراء. لا بد من موهبة خاصة. إن من لا يملك هذه الموهبة يستطيع أن يكتب وهناك أمثلة كثيرة لمن يكتبون وليسوا بشعراء. عندما أقول إن ميشو شاعر كبير مثلاً لأنني أعتقد بأن تأثيره سيكون مهماً.

أدونيس : ولكن مجموعته الاخيرة رديئة...

غيفيك : صحيحٌ ، ان مجموعته الاخيرة ليست شعراً وهي منخفضة المستوى عن مجمل كتاباته. إنها نوع من الأخلاق ولا حتى الأخلاق بل الاخلاقية وهنا أتذكر كلمة نيتشه : «ستموت الاخلاق يوماً لأخلاقيّتها». فإننا يمكن أن نصف كتابات رامبو وبودلير بالاخلاق ولكن كتاب ميشو الاخير «أعمدة الاركان» نوع من الاخلاقيات. وهو كما تقول ، كتاب سيء. إنني أتحدث عن ميشو الشاعر.

أدونيس : هل يمكنك أن تقول لنا من هي عائلتك من الشعراء.

غيفيك : الشعراء ما قبل سقراط. ثم دوبليه في القرن السادس عشر — أذكر

لك بعض الاسماء — وتيوفيل في القرن السابع عشر ولافونتين الذي أحترمه واحبه كثيراً وفي القرن الثامن عشر لا يوجد شعراء جيدون يكتبون بالموزون. يوجد شعر نثري كالكونت بيرّو. وفي القرن التاسع عشر جيرارد دو نرفال وشعراء آخر القرن كبودلير، رامبو ومالارميه وكوربيه وفي المحدثين كلوديل، ريفيردي وايلوار. طبعاً هذا بصدد الشعر الفرنسي.

أدونيس : والشعراء اليوم؟

غيفيك : إنني أتردد بشأن المحدثين جداً. انما أذكر لك اسم صديقي جان فولّان الذي مات قبل عشر سنوات. إنني أعده شاعراً مهماً. ولأنني بثقافة مزدوجة مع الالمانية فإن الشعر الالماني قد اثر عليّ كثيراً. إنني أحب مثلاً الشاعر تراكل وقد ترجمت له مؤخراً خمس عشرة قصيدة.

أدونيس : ما رأيك بآخر ترجمة لتراكل صدرت عن دار غاليمار؟

غيفيك : ترجمة سيئة لأن اللغة فيها وفيّةٌ جداً للنص وملتزمة به.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(باريس، ٢٩ حزيران، ١٩٨١)

علي جهاد سلام الراسي

أَلوَصْلة : قالب مركب في الموسيقى المصرية*

من المسلّم به أن القالب المركب ، أي الذي يتألف من قوالب جزئية مجتمعة هو عام الانتشار في موسيقى منطقة الشرق الأدنى . ويناقش البارون رودولف ديرلينجه هذا القالب الموسيقي تحت العنوان الشامل : «قوالب السويت المتتاليات أو برامج الحفلات في الموسيقى العربية الشرقية» . (ديرلينجه ، ١٩٥٩ : ١٨٥) . ويصف كورت زاكس «النوبة» على أنها «كنتاتا ذات تسعة أجزاء تنتمي إلى نَغَمِيَّة واحدة» ، ويضيف أنها «الصيغة الأكثر دوريَّةً في الموسيقى الشرقية» (زاكس ، ١٩٤٣ : ٢٩١) . ويحدد مؤلف آخر غزير الانتاج وهو هنري جورج فارمر ، النوع الموسيقي نفسه بأنه «قالب فني في موسيقى الشرق الإسلامي شبيه بالكنتتا الأوروبية أو السويت» (فارمر ، ١٩٣٦ : ٨٨٥) . ويشير فارمر الى نوعي النوبة العسكرية

قدمت هذه الدراسة باللغة الانكليزية في ندوة حول «مفهوم السويت (اللحن الأوركستري) في موسيقى الشرق الادنى» عقدت اثناء المؤتمر السنوي لجمعية موسيقى الشعوب (الاثنوميوزيكولوجي) في بلومنغتون — انديانا — الولايات المتحدة الاميركية سنة ١٩٨٠ .

والكاتب من مواليد أبل السقي ، جنوب لبنان ، هو مؤلف وعازف وباحث مختص في موسيقى الشرق الأوسط . درس الموسيقى في الجامعة الاميركية في بيروت وفي المعهد الموسيقي الوطني اللبناني ، ثم التحق بجامعة الينوي ، في الولايات المتحدة حيث نال شهادتي الماجستير والدكتوراه في علم الموسيقى . في السنوات الاخيرة درّس الدكتور الراسي في جامعات اميركية عدة كما نشر العديد من الابحاث في الموسيقى العربية ، وهو حالياً استاذ في موسيقى الشعوب (الاثنوميوزيكولوجي) في جامعة كاليفورنيا — لوس انجلوس .

ونوبة الحجرة ويناقش صنفين عامين: النوبة الشرقية في منطقة شرقي المتوسط (تركيا، مصر، وآسيا الوسطى) والنوبة الغربية في غرناطة الإسلامية والمغرب والجزائر (فارمر، ١٩٣٦ : ٨٨٥— ٨٨٧).

الإتجاه العام لدى هؤلاء الكتّاب ومعظم الآخرين هو استخدام مصطلحات معينة على نحو تَعْميميّ. فقد استخدمت مفهومات، أوروبية مثل «الكنتاتا» و«السويت» و«الفنتازيا» لوصف أنواع تأليفية إسلامية متعددة. (انظر فارمر، ١٩٥٧ : ٤٥٢). وحتى الاسم النوعي المحدد «النوبة» فقد استعمل دون دقة لوصف أنواع مختلفة من القوالب المركبة في الشرق الأدنى. وغالباً ما تقدم هذه القوالب كمظاهر معزولة، فلا تولي عناية كافية للعلاقة البُنيانية الجمالية بين قالب محدد وغيره من القوالب الموجودة في البيئة الموسيقية نفسها، ومن ضمنها المجالات الموسيقية الدينية والشعبية. وفي الواقع، تناقش كتابات كثيرة الأنواع الداخلية، أو «الحركات»— كما تسمى في الغالب— والتي تتألف منها «السويت» المتكاملة. وتبقى عادة أسئلة أساسية دون أجوبة مثل: لماذا تُفَضّل في بعض البيئات أنواعٌ معينة دون الأخرى؟ أو لماذا تخضع هذه الأنواع في أغلب الأحيان لترتيب شكلي معيّن؟

إن هذه الدراسة في أخذها هذه المسائل بعين الاعتبار، تركز على نموذج واحد من القوالب المركبة، وهو الوَصْلة المصرية. وتدور الغاية الرئيسية حول تعيين الأسس الجمالية التي تميز هذا القالب ودراسة ارتباط أو صلة هذه الأسس بالموسيقى المصرية ككل.

برزت الوصلة في القاهرة قبل الحرب العالمية الأولى كصيغة متعددة الأقسام تتألف من قطع غنائية وآلية عديدة مترابطة. وكانت الوصلة، التي تستغرق عادة أكثر من ساعة، تقدم خلال سهرة موسيقية تعقد في أثناء الاحتفال بالعرس. ووفقاً لكتاب ظهر في مطلع القرن العشرين، كان من العرف أن تضم السهرة ثلاث وصلات تفصل بينها فترات استراحة قصيرة (الخُلَعي : ١٩٠٤ : ٩٠)[1] وبشكل عام كان يقوم بأداء الوَصْلة فنانون من الرجال، رغم أن بعض النساء عُرفن بإجادة هذا النوع من الموسيقى.

كان المطرب عادة يلعب دوراً أساسياً في أداء الوَصْلة وفي حالات عدة كان هذا المطرب شيخاً ذا ثقافة دينية وارتباطات موسيقية صُوفيّة. وكان يصاحب المطرب «السّندة» وهم جوق من أربعة أو خمسة رجال، و«التّخت» الذي كان يتشكل من مجموعة آلاتية يعزفون عادة على القانون، والعود، والناي، والدف، والكمنجة المشابهة للربابة الشعبية المصرية، والتي حلّ مكانها الكمان الغربي في أواخر القرن التاسع عشر.

ومن الصعوبة بمكان تحديد تاريخ الوَصْلة نظراً لقلة المراجع والوثائق الأولية. لكن ثمة ما يدل على أن القوالب المركبة وجدت في مصر خلال القرن التاسع عشر وقبله. وتظهر كتابات شهاب الدين الحلعي وآخرون أن مضمون هذه الصيغ يختلف بين فترة وأخرى. ويؤكد المصريون الذين عاشوا في مطلع القرن العشرين أنّ الوصلة في صيغتها المعتادة نشأت أساساً في أواخر القرن التاسع عشر. واستمرت هكذا أكثر من نصف قرن، ثم تلاشت تدريجياً حيث اختفت عملياً عقب الحرب العالمية الأولى (القاضي، ١٩٢٦ : ٢١) و(الراسي، ١٩٧٧ : ٥٧).

وتدل عدة تقارير وصفية بأنه خلال فترة أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين لم تعامل الوصلة أو تُعَدّ كصيغة معينة وثابتة بل كانت أساساً بمثابة مخطط شكلي تُجمَع وتُقدّم وفقه أنواع شائعة في ذلك الحين. وفي بعض الأحيان كان يتمّ أداء هذه الأنواع في مجالات أخرى غير الوصلة. وغالباً ما استعملت هذه الأنواع بالتبادل بين وصلة وأخرى في المقام نفسه.

وإذا ما نظرنا الى صيغة الوصلة ككل نلاحظ أنّها كانت نموذجاً للوحدة النغمية. فمن ناحية المَبدأ كانت الوصلة تلزم بمقام واحد. ففي وَصْلة ما، من مقام البياتي مثلاً، كانت الأنواع المكونة الجزئية كلها تبدأ وتنتهي بالبياتي. ورغم ذلك فإن هذه الأنواع كانت تشكل عوالم نغمية صغيرة مستقلة ذاتياً. فضمن كل نوع كان السّير المقامي غالباً ما يرتقي ويتكامل وينتهي مع امكانية اللجوء الى انتقالات مؤقتة من مقامات الى أخرى، ومتآلفة نغمياً مع مقام الوصلة الأساسي[٢].

ويبدو أن أجزاء الوصلة وأساليبها والسياق الذي كانت تقدم وفقه هذه الأجزاء قد تغيرت من وقت لآخر. ووفقاً لكتابات مصرية مبكرة (الخلعي، حوالي ١٩٠٤

٨٩ ، والمنسي ، ١٩٦٦ : ٦٢) وما أورده الرواة والتسجيلات الصوتية القليلة[٣] المتوفرة في فترة أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين كان المضمون والسياق يتبعان نمطاً معيناً في أغلب الأحيان. كانت هناك تقاسيم قصيرة على العود ، يتبعها مقدمة آلية موزونة ومؤلفة مسبقاً ، وهي عادة « دولاب » أو « سمّاعي » الذي هو أطول من الدولاب. وكان يؤدّي هذه المقدمة التخت[٤] بكامله ، ويتبع المقدمة تقاسيم على آلات أخرى ، خاصة الكمان والناي. ويأتي بعد هذا العزف المنفرد الموشح ، وهو صنف موزون ينشده أفراد الجوق معاً وبمرافقة التخت بكامله. وكان يعقب ذلك فترة انتقالية من التقاسيم القصيرة على القانون يليها مباشرة « الليالي » و« الموال » وهما صنفان يُرْتَجلان دون إيقاع ويغنيهما المطرب مع مصاحبة القانون[٥] . وأخيراً كان هناك الصنف الأطول والأكثر ضرورة في بناء الوصلة وهو الدور. والدور الذي يستمر حوالى نصف ساعة أو أكثر كان موزوناً وتؤدّيه المجموعة كلها. وفي حين أنّ القسم الافتتاحي ، أو المذهب من الدور كان مؤلّفاً مسبّقاً وتغنيه المجموعة معاً ، فان القسم الأوسط الطويل من الدور كان يتيح مجالاً واسعاً من المرونة ويتضمن هذا القسم بضعة مقاطع يرتجل فيها المطرب جملاً لحنية قصيرة بنغمات متعددة ومغنّاة « على الوحدة » ، أي على نبرة إيقاعية متكررة وذلك بالتناوب مع الجوق. وكانت تعرف هذه المقاطع في مصر بـ« الهنك » وهو تعبير مشتق على ما يبدو من الكلمة الفارسية «آهنك» أو «اللحن». وكانت هذه المقاطع على نوعين : إما غناءً مرسلاً يدور حول المقطع اللفظي «آه» ، مع أجوبة مرسلة من الجوق كانت تؤدّى على الصوت الأساسي للنغمة ، أو حوارات ايقاعية موزونة بين المطرب والجوق تبنى على مقاطع لفظية قصيرة[٦] . وغالباً ما كانت هذه الحوارات تتطور الى تداخل جماعي قوامه التساوق البوليفوني بين المطرب والجوق أو السّنيدة.

وعلاوة على كونها قالباً موسيقياً ، كانت الوصلة تجسيداً لقيم ثقافية وجمالية أساسية. وهكذا كانت تمثل أهمية المطرب في ثقافة مصر الموسيقية. فالمطرب عامة كان يتمتع بظروف مادية أفضل من زملائه في مجموعة المغنين والموسيقيين. وكان يشكل العنصر الرئيسي الجذاب في السهرة الموسيقية. وهذا الدور المتألق طبعاً لم يكن يعني أن شهرة ومهارة الأفراد الآخرين لا تُؤخَذان بالحسبان. فَلمثّلث الوصلة

أيضاً الأهمية التي كان يعلقها الجمهور على الابداع العفوي ولا سيما قبل الحرب العالمية الأولى. وكان هذا النموذج من الابداع كامناً في مبدإٍ موسيقيٍّ أساسيّ يعرف في القاهرة ومدن عربية مجاورة بـ«السّلطنة» وهي كلمة تتضمن معاني الهيمنة والسيطرة النغمية. كما أنها تدل على حالة نفسية يتم في أثنائها ترسيخ المقام كلية في أذهان قائليه ومستمعيه على السواء. ويتاح للمطرب في هذه الأثناء الارتجال والسعي لابتداع التمايزات الفنية الدقيقة التي تفضي بشعور موسيقي خاصّ يعرف بالطرب.

ويستطيع المؤدي الوصول الى حالة «السلطنة» هذه بطريقتين: إما عبر الاستماع الى مقام معين في صيغته الأكثر بلاغةً ومثالية لفترة من الوقت قد تمثل بضع دقائق أو أكثر، أو عبر تأدية المقام بنفسه. في العام ١٩٢٦ أشار أحد الكتاب بأن المصريين حافظوا على الموشح في الوصلة لأنه يمنح المطرب فرصة إعداد النفس والغناء مع الجوق تحضيراً لمرحلة الارتجال، خاصة ارتجال الليالي والموّال. (القاضي، ١٩٢٦، رقم ١٦: ٢٤). ويضيف بعض الكتاب والرواة أن العامل الذي لا غنى عنه إبان العملية هو في إثارات الإعجاب التلقائية الفَوْريّة من قبل ذواقي السّماع أو «السِّمِّيعة». ويؤكد هؤلاء أيضاً أن تأثير السلطنة يمكن إجادته الى حد بعيد عبر تبادل جماعي حيث يمنح أعضاء المجموعة هذا التأثير واحدهم للآخر، وبالتالي يوفرونه للمطرب المنفرد. وَتُلْمِحُ بعض الكتابات إلى أن التماثل في وسيلة الأداء ربما كان عاملاً آخر مساعداً. فالآلاتي مثلاً يشعر بالسلطنة على نحو أشد عمقاً عبر الإصغاء الى موسيقى آلية، أما المنشد فعبر الإصغاء الى الموسيقى المغناة. وكان المطرب الذائع الصيت عبدو الحامولي (توفي سنة ١٩٠١)، قبل المباشرة بالوصلة، يطلب من زميله عازف القانون محمد العقاد أن يغنّي مع التخت فترةً قصيرة الى أن يتم ترسيخ جو سلطنة ملائم (كامل، ١٩٧٥: ١٢٠). وأخيراً يبدو أن مؤدي الوصلة والمستمعين كانوا يشعرون بأن حالة السلطنة كان يمكن أن تستمر من وصلة الى أخرى. ويشدد الكتاب في مطلع القرن العشرين على أنَّ من واجب المضيفين عدم تشجيع الموسيقيين على المماطلة في بدء الأداء حتى منتصف الليل. وبما أن معظم الأشخاص المهمّين كانوا يغادرون الحفلة في ساعات مبكرة، فهذا يعني أنهم لا

يستمعون الا للوصلة الأولى حيث أن المطرب لم يكن يستحوذ بعد على حالة السلطنة المثلى. (الخلعي حوالى ١٩٠٤ : ٩٠).

وأبرزت الوصلة أيضاً تقدير القاهرة للتناسق الجماعي في عملية الأداء والدقة في توزيع المهمات بين القائد ومرافقيه. وليس مصادفةً أنْ يُعَدّ الدور المرحلة النهائية الأشدّ أهمية في الوصلة كلّها. وربما لهذا السبب أطلق الجمهور المحب للموسيقى على الدور اسم «سيّد السهرة»! وكانت مقاطع «الهنك» تُعَدّ نقاط الأوج للدور نفسه وللوصلة ككل. وهذه المقاطع بالذات كانت تمثل التنسيق بين الفرد والمرافقين وتجسّد التلاحم الموسيقي الجماعي على أكمل وجه.

إن المركز الأساسي للمطرب ومقتضيات روح السلطنة، وأهمية التنسيق في الأداء الجماعي عوامل كان من شأنها أن تضفي على الوصلة نوعاً من التنظيم والبناء الهادف، كما أنها عوامل تسوّغ الترتيب المعتاد الذي بمقتضاه تقدم الأنواع المكوّنة للوصلة، وتجيب عن أسئلة مثل: لماذا تسبق الأنواع الآلية البحتة الأنواع الغنائية وتمهد الطريق لها؟ ولماذا تتقدم القطع الموزونة والجماعية في معظم الأحيان القطع المرتجلة وتهيء الأجواء الملائمة لها؟ مع أن العكس قد يطرأ أيضاً، خاصة مع بداية الوصلة[٧]. وأخيراً تفسّر المبادىء الثلاثة المشار إليها كيف أنّ الأنواع ذات الخصائص المتضاربة أي الموزونة والجماعية والمؤلفة مسبقاً من ناحية، وغير الموزونة والمفردة والمرتجلة من ناحية أخرى، تسبق كلها «الدور» وتمهد الطريق له، وهو النوع الذي يضم عناصر من طرفي النقيض ويظهر الإبداع المنفرد ضمن إطار التنسيق الجماعي الصارم.

قد لا تفسر المبادىء الثلاثة التي تم وصفها أوجه نموذج الوصلة كلّها، لذلك لا بدّ من الأخذ بعين الاعتبار عوامل نفسية — موسيقية عامة أخرى، بما فيها تلك التي يسميها ليونارد ماير «قوى الحصر والتنفيس» (ماير، ١٩٥٦ : ٢٨). ففي الدور هنالك تصاعد شبه درامي في مقاطع الهنك يليه نوع من التنفيس المتمثل بمقطع ختامي موجز يُدْعى «القفلة»، وهذا المقطع يتشابه مع القسم الافتتاحي من الدور وذلك من ناحية الخصائص الاسلوبية والمواد اللّحنية.

من ناحية أخرى، كان المطرب يغني أحياناً قصيدة عقب الوصلة الثالثة والنهائية

من السهرة ، وذلك مع لازمة تردّدها الجوق أو دون لازمة ، ويرتجل النص الشعري على الوحدة أو النبرة الايقاعية (الخُلَعي ، حوالي ١٩٠٤ : ٩٠). ووفقاً لبعض الرواة ، قد يكوّن هذا النوع أيضاً «طقطوقة». ويبدو أن هذه الملاحق تهدف الى خلق نوع من التنفيس الدرامي إلى نهاية ملائمة للسهرة الموسيقية بكاملها[٨].

وفي مصر اليوم يندر ظهور الوصلة كما وصفت أعلاه. غير أنَّ مبادىء الوصلة الأساسية لا تزال عميقة الجذور في حضارة مصر الموسيقية. فلا شك أن هذه المبادىء قد تأثرت بعوامل مكانية وزمانية معينة وظهرت بمضمونات مختلفة وفي قوالب موسيقية عديدة. في «وصلة» الرقص الشرقي المألوفة والمكونة من عدة قطع آلية ، غالباً ما توجد سلسلة متعاقبة من القطع الموزونة وغير الموزونة مشابهة إلى حدٍّ بعيد لتلك التي صادفناها في الوصلة الغنائية. وكما في هذه الأخيرة فإن وصلة الرقص الشرقي تتضمن قبيل انتهائها قطعة مصوغة بأسلوب يُسمّى بـ«البلديّ» ويتمثّل بحوار عفوي ودقيق بين آلاتيٍّ واحد وباقي أفراد المجموعة[٩]. أما في حقل الموسيقى الغنائية ، فإن أغاني مطربي ما بعد الحرب العالمية الأولى مثل أم كلثوم تبدأ عادة بمقدمة آلية موزونة وتشمل في وسطها مقطعاً أقلّ تقيداً بلحن ومقام ، أمّا إيقاع الأغنية الأساسي فيستطرد فيه المطرب ويؤدّي بمرونة جملاً موسيقية مرفقة بإيقاع الوحدة. كما نجد بعض السّمات الايقاعية والتركيبية للوصلة في بعض طرق الذكر الصوفي. ومن الشائع عند القيام بأداء كهذا أن يتبع القصيدة الصوفية المرتجلة وغير الإيقاعية توشيح ديني يتشابه كثيراً مع الدور من ناحية الاسلوب الأدائي والتناوب بين المطرب المنفرد والجوق المساعدة.

إن الأسس الجمالية للوصلة موجودة في الموسيقى الشعبية في منطقة الصعيد. وتظهر هذه الأسس في الموسيقى التي تؤديها فرق موسيقى الرقص والتي قوامها آلات المزمار والطبل البلدي وفي بعض الأحيان النقارة. وتبدأ هذه الموسيقى عادة بمقطع تقاسيم دون ايقاع ولكن مع طنين مستمر على درجة القرار ومع «زخات» متقطعة وسريعة على الطبل تسمع نحو بداية العزف[١٠]. ثم يتبع ذلك نخبة من الألحان الراقصة المألوفة مرتبة بحيث أن ايقاعاتها تتغير تدريجياً لتصبح أقل طولاً وأشدّ حيوية. وتؤدي هذه الألحان المجموعة بأكملها وبخط موسيقي واحد ولكن قبل بلوغ الختام

بقليل يصبح من المألوف توقع مقطع قصير يشكل ذروة موسيقية ويُظهر « الرّيس » أو عازف المزمار الرئيسي وبقية عازفي المزمار في حوار معقد ودقيق مشابه لأسلوب « الهنك » في الدَّورة.

ختاماً فإن الوصلة المصرية توفر نظاماً أساسياً ينطبق على أشكال موسيقية مختلفة المناهج والأساليب. وعبر هذه الأشكال تجتمع أنواع موسيقية في وحدة عضوية هادفة، وهذه الاستمرارية بالذات هي التي تجعل كلمة «سويت» بمفهومها الأوروبي غير ملائمة للتعبير عن ظاهرة الوصلة الموسيقية.

إن فكرة «السويت» التي من أبرز مضموناتها عوامل التباين والتنويع والاستقلال النسبي بين العناصر المكونة لا تتناسب مع الصفة المرنة والغائية لهذه الصيغة المصرية. ولهذا السبب فإن مفهوم «الحركة» الذي ينطوي على تكوين محدد وثابت وكليّ هو أيضاً غير صالح لوصف المؤلفات العديدة التي يمكن استعمالها في سياق الوصلة، أو الأطوار العضوية التي تؤلف الوصلة بشكل عام. أما تعبير القالب المركب فيبدو أنه أقل إثارة للتساؤل، رغم أنه لا بدّ من التعامل معه كمفهوم نسبي لا يجد معناه إلا في سياق حضاري وموسيقي محدّد. فمن المحتمل بالنسبة الى مصر مثلاً، أن ينطبق مفهوم «القالب المركب» ليس على الوصلة الواحدة فحسب، وإنما أيضاً، بمفهوم نسبيّ، على سهرة موسيقية بأكملها. ويشكل الانتشار الواسع للقوالب المركبة في منطقة الشرق الأدنى الإسلامي عاملاً من عوامل الوحدة الموسيقية. ومع ذلك، كما يدل نموذج الوصلة، فإن هذه القوالب هي وسائل تعبّر بواسطتها كل جماعة في الشرق الأدنى عن شخصيتها الموسيقية الخاصة بها.

علي جهاد سلام الراسي

إشارات

(١) يشير كاتب مصري الى أن الوصلة دعيت بهذا الاسم لأن السهرة الموسيقية كان قوامها مجموعة اجزاء موسيقية منفصلة ومتمثلة في «وَصْلَات» (منسي، ١٩٦٦ : ٦٢)

(٢) يسرد بعض الرواة المصريين ان الموهوبين موسيقيا من الجمهور اعتادوا على التكهن بالدور الذي ستتضمنه الوصلة اللاحقة وذلك من خلل المقام الذي تدوزن (تصلح) حسبه آلة القانون. وبما أن

قانون ما قبل الحرب العالمية الأولى لم يكن ذا اجهزة دوزنة ميكانيكية (عُرَبْ) ، كان على المؤدي في أغلب الأحيان اعادة دوزنة بعض الأوتار قبل كل وصلة .

(٣) لم يتم تسجيل صوتي لوصلة كاملة ، على ما يبدو ، الا بعد دخول عصر الراديو حوالى سنة ١٩٣٤ . وعلى الرغم من ذلك هنالك نماذج جزئية مبعثرة وموجزة سجلت في فترات مختلفة . وقد تمت مراجعة اربعة تسجيلات متوفرة ، بما فيها تسجيل لوصلة كاملة غناها بعد الحرب العالمية الثانية صالح عبد الحي ، وذلك في عدد أخير من مجلة علم الموسيقى Ethnomusicologie . (انظر ، الراسي ١٩٨٠)

(٤) يذكر كل من الخُلعي ومنسي ان (البشرف) في مصر ، وهو صيغة تركية الأصل ، كان يستخدم كمقدمة استهلالية ، وعلى أية حال فان التسجيلات المصرية المتوفرة وتقارير الرواة لا تؤكد ذلك .

(٥) كان يتم غناء «الليالي» على مقاطع ياليل ، يا عين ، في حين ان الموّال اعتمد نصاً شعرياً في العامية المصرية .

(٦) يعرّف قاموس تركي للموسيقى من القرن التاسع عشر «آهنك» على نحو غامض بعض الشيء ، بأنه الأثر المبهج والذي ينتج عندما تبرز ألحان موزونة مؤداة على درجات نغمية مختلفة وفي آن واحد . ويضيف المدقق والمترجم أن هذه الظاهرة تدعى في العراق «هنك» (كاظم ، ١٩٦٤ : ٢٣) ومع ذلك يؤكد مؤرخون مصريون بأن الملحن والمغني المصري محمد عثمان (توفي سنة ١٩٠٠) هو الذي طوّر «الهنك» وأدخله في الدور (رزق ،حوالى ١٩٣٦ : ١١٧) .

(٧) قد تكون ثمة اسباب معينة لاستهلال عازف العود المنفرد للوصلة بأن العود الذي يطلق عليه اسم «أمير الطرب» هو ذو طبقة منخفضة وجرس دافىء غير ثاقب ، ويوفر بسهولة التناوب السريع بين القرارات والجوابات ، وكذلك المساومة بين أصوات اللحن الاساسي وصوت القرار المستمر ، مما يمكنه انتاج أثر «السلطنة» في فترة زمنية قصيرة نسبيا ، علاوةً على تثبيت الصفة العامة للمقام .

أما لماذا ظهر القانون المنفرد قبل الارتجال الصوتي المنفرد بقليل ، فان بعض الرواة المصريين يقدمون تفسيراً لذلك على أن هذه الآلة تُعدّ ، بشكل خاص ، ملائمةً لمرافقة الصوت المنفرد لأنها توفر للمغني مرجعاً نغمياً ثابتا ، كما أن أوتاره المفتوحة ، أي غير **المعفوكة** بالاصابع ، تجعل جميع اصوات المقام بارزة وواضحة .

(٨) يذكر الكاتب كامل الخُلعي في مطلع القرن العشرين انه مع نهاية كل وصلة كان يتم الاستماع الى بعض قطع «الدارج» (الخُلَعي ،حوالي ١٩٠٤ : ٩٠) . والدارج قطعة آلاتية قصيرة وسريعة وموزونة على إيقاع ذي زمن ثلاثي تعزفها مجموعة آلالات .

(٩) وفقاً للراقصة والباحثة عائشة علي تتبع وصلة الرقص الشرقي في القاهرة الآن تصميماً متعدد الأجزاء . وهي تبدأ بمقطع تقاسيم يستمر دقيقتين تقريباً ، ويؤدّى عادة على الناي . ثم تليه قطعة للمجموعة ذات سرعة معتدلة مؤلفة خصيصاً للرقص . ويعقب هذه القطعة تقاسيم على آلات متعددة مقابل «وحدة» أو لازمة ايقاعية ونغمية تردد باستمرار . ويتبع هذا مزيج من الألحان الشعبية ، بحيث تصبح درجات سرعتها وايقاعاتها أكثر حيوية . ثم يبرز مقطع ذُرَويّ دقيق وفق أسلوب يدعى «البلدي» تتناوب فيه آلة

الأوكورديون مع المجموعة بمقاطع تشبه السؤال والجواب مفعمة بالحركة ولا تختلف عن اسلوب «المنك» للدور.

وفي نهاية المطاف تُنْهَى وصلة الرقص بخاتمة آلية قصيرة مفعمة بالحيوية تؤديها المجموعة كلها. وتكون وصلة الرقص عادة في مقام واحد أو بضعة مقامات مترابطة.

(١٠) من المرجح ان نبرات الطبل هذه هي احدى الاستعارات العديدة السابقة من الموسيقى العسكرية. وقد تكون مجموعة المزمار قد أدمجت عناصر من فِرق الانكشارية كانت تستخدم في مناطق مختلفة من الامبراطورية العثمانية، أو من فرق عسكرية أكثر حداثة.

المراجع

أ ـــ مراجع عربية

١ ـــ **الخُلعي، كامل**
حوالى ١٩٠٤، كتاب الموسيقى الشرقي، القاهرة مطبعة التقدم.

٢ ـــ **القاضي، محمد يونس**
١٩٢٦ «الاغاني»: الموشحات، المواليا، الادوار، الطقاطيق، مجلة المسرح عدد ١٦ اذار (مارس) ص ٢٤ وكذلك عدد ١٨ اذار (مارس) ص ٢١ ـــ ٢٢.

٣ ـــ **شهاب الدين، محمد**
١٨٩٣، سفينة الملك ونفيسة الفلك، القاهرة مطبعة الجامعة.

٤ ـــ **منسي، أحمد ابو الخضر**
١٩٦٦ «الاغاني والموسيقى الشرقية» القاهرة، دار العرب للبستاني.

٥ ـــ **كامل، محمود**
١٩٧٥ «تذوق الموسيقى العربية» القاهرة: محمد الأمين.

٦ ـــ **كاظم، أ**
١٩٦٤، «الاصطلاحات الموسيقية» تحقيق وترجمة أ. الدقوقي. بغداد وزارة الارشاد والثقافة.

٧ ـــ **رزق، قسطندي**
حوالى ١٩٣٦، «الموسيقى الشرقية والغناء العربي» القاهرة: المطبعة العصرية.

ب ـــ مراجع أجنبية

D'Erlanger, Baron Rodolphe 1959 *la musique arabe*, vol. VI, Paris: Paul Geuthner.

Farmer, Henry George 1936 *"Nawba"* in the Encyclopedia of Islam, vol. III, London: Luzac and Co. 885-7.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

1957 *"the music of Islam"*, in The New Oxford History of Music, Ed. E. Welles, London: Oxford University press 421-477.

Meyer, Leonard B. 1956 *Emotion and meaning in music*, Chicago: University of Chicago Press.

Racy, Ali Jihad 1977 *Musical change and commercial recording in Egypt, 1904-1932*, Ph.D. dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign.

1980 *"Waslah Gina Iyyah..."* (record review) Ethnomusicology, Vol. XXXIV, No. 3, September, 609-13.

Sachs, Curt 1943 *Rise of music in the Ancident World*, New York: W.W. Norton aND Co. Inc.

صدر حديثاً
د. عطوف محمود ياسين

إن دراسة علم النفس الاجتماعي غدت ضرورة لازمة لأنسان هذا العصر الذي بات "الكومبيوتر" فيه يتحكم بما يزيد على ثلاثين مجالا في المجتمعات التكنولوجية.

واننا نأمل أن يجد المربون والاخصائيون والباحثون وطلبة وطالبات الجامعات الزاد العلمي المكثف في هذا الكتاب الذي أعده الدكتور ياسين العامل بكل تجرّد العلماء وجهدهم في هذا المجال، علنا نفيد من خبرته وبحوثه.

٣٣٦ صفحة
٢٩ ل.ل. أو ما يعادلها.

دار النهار للنشر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جاك درّيدا (Jacques Derrida)

مسرح القسوة وانتهاء العرض (أو الواقعة التمثيلية)*

الى پول تيڤنان

(A Paule Thevenin)

«مرة وحيدة في العالم، إذ ليس هناك حاضر،

بسبب حدثٍ سأفسّره دائماً كلا— لا وجود لحاضر.» (مالارمه: أما عن الكتاب») Mallarme, *Quant au livre*...

«... أما عن قواي

فهي ليست سوى، إضافة،

إضافة لحالةٍ واقعة،

ذلك أنه لم يكن ثمة، أبداً، من أصل...»

[آرتو ٦ حزيران ١٩٤٧]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(*): ... Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation

إذا كنت قد وضعت عبارة «الواقعة التمثيلية» بإزاء كلمة «العرض» فلأن كلمة représentation تتمتع في الفرنسية، بمعانٍ عدة يوظفها دريدا كلها هنا، كما سنرى؛ ولأنها لا تعني، فقط، فن «العرض» أو «التمثيل» أو «التقديم» بالمعنى المسرحي، وإنما كل واقعة تمثيلية أو تمثليّة تلجأ الى وساطة الكلمة أو الحركة أو الصّورة، أو سواها من التوسّطات الأخرى، بدلاً من معايشة الشيء في حقيقته الحقة والمباشرة. هذا المعنى الذي يتخطى المسرح ليشمل الفاعلية التعبيرية كلّها، وحتى صيغة الحياة: هو ما يتعين علينا أن نبلغه في الحقيقة، لو رغبنا بقراءة فاعلة لهذه الدراسة.

الأرقام الواردة تحيل الى موضع الاستشهادات في أعمال آرتو الكاملة (التي لا تزال تصدر عن «غاليمار» Gallimard، وقد صدر، منذ فترة، جزؤها السادس عشر)، أما التواريخ فتحدد تاريخ كتابة آرتو للنصوص المستشهد بها والتي لم تكن مطبوعة بعد أثناء كتابة هذه الدراسة.

(المترجم).

« ... **الرقص / والمسرح بالنتيجة / لم يبدأا وجودهما بعد** . » هذا ما يمكن أن نقرأه في نصٍّ من نصوص آرتو الأخيرة (« **مسرح القسوة** » **Le théâtre de la Cruauté** عام **١٩٤٨**) . **لكننا ، نجد في النص ذاته ، في مقطع يسبق هذا بقليل ، أنَّ مسرح القسوة محدّد بأنّه** : « **التوكيد على ضرورة رهيبة ولا يمكن تفاديها من ناحيةٍ أخرى** » . إنّ آرتو ، إذن لا يدعو الى الهدم ، ولا إلى تظاهرة جديدة للسلبية (النفي) . وبالرغم من كل ما يكون عليه أن يقوّضه في مروره ، فـ « **ليس مسرح القسوة / رمزاً لفراغٍ غائب** » . **إنه يؤكد** ، إنه ينتج التوكيد في صرامته الكاملة والضرورية ، ولكن أيضاً في معناه الأكثر احتجاباً ، المختبي غالباً ، واللّاهي أيضاً عن ذاته : فمع أن هذه الضرورة « لا يمكن تفاديها » فإنها « لم تبدأ وجودها بعد » .

إنها مُنتظرة الولادة . والحال ، أن توكيداً ضرورياً لا يمكن أن يلد الّا بأن يكون متجدّداً في ذاته . وبالنسبة لآرتو ، لا ينفتح مستقبل المسرح — وإذَنْ : المستقبل عموماً — إلّا بالتكرار العائد إلى يقظة ولادةٍ ما . إن على المسرح أو الفعل المسرحي (la théâtralité) أن يخترق ، « الوجود » و « الجسد » — بنحوٍ كليٍّ وأن يعيد بناءهما . وإذَنْ ، سيقال عن المسرح ما يُقال عن الجسد . والحال ، أننا نعرف أن آرتو كان يعيش مستقبلَ استلابٍ . إن جسده الخاص ، وملكية جسده وطُهارته ، قد استلبا منه ، لدى ولادته ، ذلك الإله السارق الذي وُلِد ، هو نفسه ، « بادعائه أنه / أنا نفسي » (**١٩٤٨**) . وما من شكٍّ في أن الولادة الجديدة — وهذا ما يذكر به آرتو غالباً — إنما تمرّ عبرَ ضربٍ من إعادة تربية الأعضاء . ولكن هذه (الإعادة لتربية الأعضاء) تمكن من الانفتاح على حياةٍ فيما قبل الولادة وفيما بعد الموت (... لكثرة ما متّ / انتهيت الى ربح خلود حقيقي » [ص : ١١٠] ، وليس على موت فيما قبل الولادة وفيما بعد الحياة . هذا هو ما يميز التوكيد القاسي (نسبة الى مسرح القسوة) عن السلب الرومانطيقي . إنه اختلاف ضئيل ، لكنّه حاسم . يقول **ليختنبرغر** lichtenberger : « ألا أستطيع أن أتخلّص من فكرة أنني كنت **ميتاً قبل** الولادة ، وأنني بالموت سأعود الى هذه الحالة نفسها . أن نموت ونولد **مجدّداً** ، مع ذكرى تجربتنا السابقة ، هو ما ندعوه **بالإغماء** وأن نستيقظ بأعضاء أخرى تجدر إعادة تربيتها أوّلاً ، هو ما ندعوه بالولادة الجديدة . » أما بالنسبة لآرتو ، فالمسألة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أولاً هي ألّا نموت إذ نموت، وألا ندع ذاتنا تُجرَّد من حياتها على يد هذا الإله السارق. و«أعتقد أن ثمة دائماً، لحظة الموت الأقصى، من يجرّدنا من حياتنا الخاصة» (**«فان كوخ، منتحر المجتمع»** **van gogh, le suicidé de la société**).

على النحو ذاته، كان المسرح الغربي قد تعرض للفصل عن جوهره! **عن جوهره التوكيدي ونبرته التوكيدية**. وهذا الاستلاب قد تحقق منذ الأصل انه حركة الأصل بالذات، وحركة الولادة كموت.

لهذا ثمة مكانٌ متروكٌ على جميع المسارح لمسرحٍ مولود ميتاً، (**المسرح والتشريح** **le théâtre et l'anatomie** في مجلة **La Rue** (الشارع)، **تموز**، (**يوليو**) **١٩٤٦**. لقد ولد المسرح وسط اختفائه الخاص، ولوليد هذه الحركة اسم: الانسان. وعلى مسرح القسوة أن يلد بفصله الموت عن الحياة، **ومحوه** اسم هذا الإنسان. لقد فعلوا بالمسرح ما لم يكن المسرح مخلوقاً من أجله «الكلمة الأخيرة في الانسان ليست مقولة ... ولم يكن المسرح قائماً، إطلاقاً، ليصف الانسان وما يصنعه الانسان... (...) إن الانسان يعاني كثيراً لدى اسخيلوس Eschyle، ولكنه لا يزال يعتقد أنه إله، ويرفض الدخول في رحم الأم. ولدى يوربيدس Euripide، في النهاية، تراه يتلعثم، ناسياً أين كان إلهاً ومتى» (المصدر نفسه).

لهذا يجدر، دونما شكٍّ، إيقاظ، وإعادة تشكيل ما يسبق عشية هذا الأصل، أصل المسرح الغربي المنحدر، المتحلّل، والسلبي، والعمل، في شرقه، على إنعاش هذه الضرورة — التي لا يمكن تفاديها — في التوكيد، وهي، مؤكداً، ضرورة لا يمكن تفاديها، لإقامة مسرحٍ غير موجودٍ بعد، ولكن هذا التوكيد ليس قابلاً للاختراع في **الغد** (القريب)، في «مسرحٍ جديدٍ» ما. إن ضرورته التي لا يمكن تفاديها تعمل كقوة دائمة. القسوة منكبّة دائماً على العمل. واذن فالفراغ، أو المحل الفارغ والمهيأ لاستقبال هذا المسرح الذي «لم يبدأ الوجود بعد»، يعيش، **فقط**، المسافة الغريبة التي تفصلنا عن الضرورة التي لا يمكن تفاديها، وعن الفعل **الحاضر** (أو الحاليّ بالأحرى، **والفعّال**) للتوكيد. في الانفتاح الوحيد لهذا الانزياح **فقط**، يرفع لنا مشهد القسوة لغزه. هذا اللغز الذي نستنطقه هنا.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا كانت المغامرة المسرحية ، في العالم كله اليوم - وكم ثمة من التظاهرات التي تشهد على هذا بصورة ساطعة ! - تجهر ، بحق أو بغير حق ، بانتمائها الوفي لآرتو ، فإن مسألة مسرح القسوة ، مسألة عدم قيامه الحالي وضرورته التي لا يمكن تفاديها ، تتمتع بقيمة مسألة **تاريخية** . تاريخية ، ليس لأنها ستسمح بإدراجها فيما يُدعى بتاريخ المسرح ، أو لأنها ستشكل مرحلة في صيرورة الأشكال المسرحية ، أو تحتل مكاناً في تعاقب نماذج (موديلات) العرض (المسرحي) . إن هذه المسألة تاريخية بمعنى مطلق وجذري . إنها تعلن عن حدود العرض (التمثيل) .

ليس مسرح القسوة تمثيلاً (عرضاً) : إنه الحياة نفسها بما فيها من أشياء غير قابلة للتمثيل . الحياة هي الأصل ، الذي لا يمكن تمثيله ، للتمثيل . «وإذن ، قلتُ : «قسوة» ، مثلما كان يمكن أن أقول : «حياة» (١٩٣٢ ، ١٧ ص : ١٣٧) . هذه الحياة تحمل الانسان ، ولكنها ليست حياة الانسان أولاً . وليس هذا الأخير إلّا تمثيلاً للحياة ، وهذا هو الحدّ - الانسانويّ - لميتافيزياء المسرح الكلاسيكي . «يمكن أن تعيب على المسرح كما هو ممارَسٌ عادة ، نقصاً رهيباً للمخيلة . يجب على المسرح أن يتعادل مع الحياة . ليس الحياة الفردية ، هذا الجانب الفردي من الحياة حيث تنتصر **الطبائع الشخصية** ، بل ذلك النوع من الحياة المحرَّرة ، التي تكنس الفردية الإنسانية ، وحيث لا يعود الانسان يمثل أكثر من انعكاس» (١٧ ص : ١٣٩) .

ألا يتمثّل الشكل الأكثر سذاجة للتمثيل في «**المحاكاة**» **La mimésis** أن آرتو ، شأن نيتشه Nietsche - ولا تتوقف الأواصر العميقة بينهما عند هذا الحدّ - يريد الانتهاء من المفهوم **المحاكاتي** في الفن . الانتهاء من علم الجمال الأرسطي [١] ، الذي

---

(١) : «إن علم نفس النزعة الفجوريّة (أو التهتّكية l'orgiasme) من حيث هي شعورٌ طافحٌ بالحياة والقوّة ، والذي تعمل المعاناة نفسها في داخله كحافز ، هو الذي زوّدني بمفتاح فهم الشعور **التراجيدي** ، الذي ظل غير مفهوم لدى أرسطو ، مثلما لدى متشائمي حقبتنا الحالية على وجه التخصيص» . إن مفهوم الفن كمحاكاة للطبيعة يتواصل ، بنحوٍ أساسي ، مع الفكرة **التطهيرية** Cathatrique : «لا يتعلق الأمر بالتخلص من الإرهاب ومن الشفقة ، ولا بتطهيرها عاطفة خطيرة عن طريق إفراغٍ حاسم - وهذا ما كان يفكر به أرسطو ، وإنما بأن **يكون** المرء **ذاته** الفرحَ الخالد للصيرورة ، بتجاوزه كلّاً من الشفقة ←

تعرفت الميتافيزياء الغربية على نفسها فيه. «ليس الفن تقليداً للحياة، إنما الحياة تقليدٌ لمبدإٍ متعالٍ يجعلنا الفن في تواصلٍ معه» (IV ص: ٣١٠).

وعلى الفن المسرحي أن يشكل الموضع الأول والمتميز لهذا الهدم للمحاكاة: فأكثر من أيّ فن آخر. ظل هو مطبوعاً بهذا العمل، للتمثيل، كواقعة كلية، والذي يجعل التوكيد نفسه يزدَوَج ويُجَوِّفه السلب. هذا التمثيل، الذي تندرج بنيتُه ليس فقط في الفن، وإنما في كامل الثقافة الغربية (دياناتها، فلسفاتها، سياستها)، يشير إذَن، إلى ما هو أكثر من نمط خاص من البناء المسرحي. ولهذا، فإن السؤال الذي يطرح نفسه علينا اليوم إنما يتجاوز التقنية المسرحية. وهذا هو توكيد آرتو، الأكثر إصراراً: لا يجوز أن تجري معالجة التفكير التقني أو المسرحي على حدة. وما من شكٌ في أن انحلال المسرح يبدأ من إمكانية هذا الفصل. وبإمكاننا التوكيد على هذه المسألة دون أن نقلل من أهمية وجدوى المشكلات المسرحية (المحضة) أو الثورات التي يمكن أن تتحقق في حدود تقنية المسرح. غير أن مقصد آرتو يشير إلى هذه الحدود. فما دامت هذه الثورات التقنية والمسرحية — الداخلية (التي تحدث داخل المسرح كما هو ممارسٌ عادةً) لا تمسّ أسس المسرح الغربي ذاتها فإنها ستنتمي الى هذا التاريخ، والى هذا المشهد الذي يريد أنطونان أرتو تفجيره.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماذا يعني إحداث القطيعة مع هذا الانتماء؟ وهل هذه القطيعة ممكنة؟ وما الشروط التي تخوّل لمسرحٍ حاليٍّ أن يدّعي بِنَحْوٍ شرعيٍّ الانتماء إلى آرتو؟ أنيطالب العديد من المخرجين المسرحيين بالاعتراف بهم كورثة آرتو، أو حتى «كأطفاله الشرعيين» (كُتب في مكانٍ ما شيء من هذا القبيل) فما هذه الآ واقعة، يبقى، أيضاً، التساؤل إزاءها عن الأحقيّة والمؤهلات. ما المعايير التي تمكننا من التعرف على أن هذه الدعوى مُضَلّلة؟ وما الشروط التي تمكن «مسرح قسوةٍ» حقيقياً من أن

والارهاب. هذا الفرح الذي يتضمن في داخله، أيضاً، **فرح التدمير**. من هنا أراني أعود الى الموضع الذي انطلقت منه سابقاً. لقد كان «**مولد التراجيديا**» **Naissance de la tragédie** هو اختراقي الأول للقيم كلها. وها أنا أعاود الاستقرار على الأرض، التي تنمو فيها إرادتي. **وقدرتي**. أنا التلميذ الأخير للفيلسوف ديونيسوس Dionysos أنا الذي يُعلّم الرجوع الأبديّ».. (نيتشه، الأعمال. II، ص: ١٠٣٢)

«يبدأ الوجود»؟ إن هذه الأسئلة، التقنية و«الميتافيزيقية» (بالمعنى الذي يعطيه آرتو لهذه الكلمة)، في الوقت ذاته، تنبثق من تلقاء نفسها لدى قراءة جميع نصوص «المسرح وقرينه» le théâtre et son double ؛ والتي تمثّل، أي النصوص، **تحريضات**، أكثر منها قواعد وإرشادات؛ نظاماً من النّقد يرجّ التاريخ الغربي بكامله أكثر منها معالجة للممارسة المسرحية.

إن مسرح القسوة يطرد الله من المشهد. وهو لا يقدم للمشهد خطاباً مُلحداً جديداً؛ إنه لا يُعير الكلام للنزعة الإلحاديّة، ولا يسلم الفضاء المسرحي لمنطق فلسفي ينادي، مرّة أخرى، وباسم كسلنا الأكبر، بموت الله. إن الممارسة المسرحيّة للقسوة هي التي تسكن، في فعله وفي بُنيته، أو تنتج بالأحرى، فضاءً غير لاهوتيّ.

يظل المشهد لاهوتياً (تيولوجياً)، ما بقي محكوماً بالكلام، بإرادة للكلام، وبمخطط للوغوس (عقل كليّ) أوّل، يحكمه من بعد، لأنه لا ينتمي الى الحيز المسرحي. يظل المشهد لاهوتياً، ما دامت بنيته تتضمن، تبعاً للتقليد (المسرحي)، العناصر التالية: مؤلفاً — خالقاً، يراقب، غائباً ومن بعيدٍ، مسلّحاً بنصٍّ، ويجمع، ويقود زمن الواقعة التمثيلية، أو معناها، تاركاً إياها **تمثله** ضمن ما يدعى بمحتوى أفكاره، ومقاصده، وخواطره. تمثيل بممثلين Représentants مخرجين أو لاعبين، مترجمين مسخّرين يمثّلون شخصيات تمثل عبر ما تقوله أوّلاً بشكل مباشر يقلّ أو يكثر، فكر «الخالق»: عبيد يؤدون، ينفّذون، بأمانة، مخطّطات «السيّد» الربّانية. ومن جهة أخرى — وهذه هي القاعدة التهكّمية للبنية التمثيلية التي تنظم جميع هذه العلائق — فهو سيّد لا يخلق شيئاً، ولا يمنح نفسه إلّا وهم الخَلْق، لأنه لا يفعل سوى أن يسطّر، ويمنح للقراءة، نصّاً طبيعته ذاتها تمثيلية بالضرورة، نصّاً يدعم مع ما يُدعى بـ«الواقع» (ما يكون واقعاً، هذا «الواقع» الذي يقول عنه آرتو في تحذيره في «الراهب» Le Moine، إنه «غائط الفكر»، نقول يدعم علاقة محاكاةٍ وإعادة إنتاج. وفي النهاية: جمهوراً سلبياً، جالساً، جمهوراً من النظارة، من المستهلكين، من «المتلذذين» — كما يدعوهم نيتشه وآرتو — يشهد عرضاً بلا حجم ولا عمقٍ حقيقيّ، منتشراً، وممنوحاً لنظراتهم المتلصّصة (في مسرح القسوة لا تكون المنظوريّة الخالصة للمشهد معرّضة للنزعة التلصّصية le voyeurisme). هذه البنية

العامة التي تكون كل واحدة من قواها موصولة بالبقية ، بتمثيل ، وحيث يكون كل ما ـــ لا ـــ يُمثّل من الحاضر الحيّ محجّباً أو مذوّباً ، محذوفاً أو مُرحّلاً في السلسلة اللامتناهية من التمثيلات ، هذه البنية لم تتعرّض ، مرةً ، للتعديل . إن جميع الثورات قد أبقت عليها لا محسوسة ، بل حتى نزعت لحمايتها وترميمها . والنصّ الشفويّ ، الكلام ، أو الخطاب المنقول ـــ ربما عن طريق الملقّن الذي تظل كوّته تحتل المركز المخفيّ ولكن الضروري للبنية التمثيلية ـــ هو الذي يضمن حركة التمثيل (أو استمرار العرض) . ومهما يكن حجمها من الأهمية ، فإن جميع الأشكال التصويرية أو الموسيقية أو حتى الحركية التي تمّ إدخالها في المسرح الغربي لا تفعل ، في أفضل الأحوال ، إلّا أن توضح وترافق وتخدم وتزوّد بالحجّة ، نصّاً ، نسيجاً لفظياً ، لوغوساً **يقول نفسه** في البداية . «وإذن ، إذا كان المؤلف هو الذي يتمتع بلغة الكلام ، والمخرج عبده ، فإننا نصطدم هنا بمسألة بسيطة ، مسألة كلمات . إن هنا خلطاً بين المفردات ، متأتياً من كون المخرج ، تبعاً للمعنى المعطى لهذه التسمية عندنا بوجهٍ عام ، لا يمثل سوى شخصٍ حِرَفيٍّ ، مُعَدٍّ ، أو مترجمٍ عاكف ، أبداً ، على تحرير عملٍ دراماتيكيّ من لغة لأخرى . ولن يكون هذا الخلط ممكناً ، ولا المخرج ملزماً بالامّحاء أمام المؤلف ، إلّا إذا تواصل القبول بأن لغة الكلمات هي الأعلى من سواها ، وأن المسرح لا يقبل بغير هذه اللغة» (IV ، ص : ١٤٣) . وهذا ما لا يعني ، بالطبع ، أنه يكفي ليكون المرء مخلصاً لآرتو ان يمنح «المخرج» قدراً أكبر من الأهمية ومن المسؤوليات ، مع الإبقاء على البنية الكلاسيكية كما هي .

إن المشهد (المسرحي) هو نفسه ما يظل ، طوال التراث الغربيّ ، مهدّداً بالكلمة (أو ، بالأحرى ، بوحدة الكلمة والتصوّر (المفهوم) concept ، كما سنوضح فيما بعد ، ويظل تحديدٌ كهذا بمنتهى الضرورة) ، وخاضعاً للهيمنة اللاهوتية لهذه «الكلمة (التي) توفّر قياس عجزنا» (IV ، ص : ٢٧٧) وكذلك قياس خوفنا . هذا يعني أن الغرب ـــ وستتمثل هنا طاقة جوهره ـــ لم يعمل إلّا على محو المشهد . فمشهدٌ لا يفعل سوى أن يوضح خطاباً لا يعود يشكل مشهداً في الحقيقة . وعلاقته بالكلام هي مرضُه «ونحن نكرر أن حقبتنا مريضة» (IV ، ص : ٢٨٠) . وبذا ، فإعادة بناء المشهد ، وفضح طغيان النص ، والانقلاب على هذا الطغيان ، لن

تشكل، كلّها، الآ حركة واحدة: «انتصار الإخراج الخالص» (IV، ص: ٣٠٥).

وإذن، فهذا النسيان الكلاسيكي للمشهد، سيختلط بتاريخ المسرح وكامل ثقافة الغرب، بل ربما سيكون هو من ضمن لها الانطلاق. ومع هذا، فبالرغم من هذا «النسيان»، عاش المسرح والإخراج المسرحي بثراء طوال خمسة وعشرين قرناً: (ونحن نشير هنا إلى) تجربة التحولات والانقلابات التي لا يمكن تجاهلها، رغم ثبات البنى المؤسسة، الساكن والهادىء. وإذن، لا يتعلق الأمر، ببساطة، بنسيان حاصل أو بتغطية بسيطة للسطح. إن مشهداً معيناً قد دعم مع المشهد «المنسي»، بل الممحوّ بعنفٍ في الحقيقة، تواصلاً سرياً، وعلاقة معينة قائمة على **الخيانة**، إذا كانت الخيانة تعني **التشويه بفعل** عدم الإخلاص، ولكن، أيضاً، السماح، رغماً عنّا، لعمق القوة بأن يتجلّى (للسطح) ويترجم ذاته. وهذا ما يوضح كيف أن المسرح الكلاسيكي لا يمثل، لدى آرتو، ببساطة، غياب أو سلب أو نسيان المسرح، أو لا ـــ مسرحاً: وإنما طمساً يمكن من قراءة الشيء الذي يعمل هذا الطمس على تغطيته، فساداً أيضاً، انحرافاً، أو **إغواءً**، وكذلك انزياح مسيرة ضالة لا يتبدى معناها، ولا قياسها، إلّا عبر الصعود الى الولادة، والى ما قبل نشأة التمثيل المسرحي، وإلى أصل التراجيديا بالذات. الى جانب«الأسرار الأورفيوسية»، مثلاً، «التي خلبت لبّ أفلاطون»، «أسرار إيلوسيس» المجردة من التأويلات التي تمّ غمرها بها، وإلى جانب ذلك «الجمال الخالص الذي لا بدّ من أن يكون أفلاطون قد عثر مرة واحدة، في هذا العالم، على تحقّقه الكامل، السّاطع، المتدفّق، العاري،» (ص: ٦٣)، فإنّ آرتو يتحدّث عن **انحراف**، حقاً، وليس عن نسيان حاصل، كما في تلك الرسالة مثلاً التي وجهها الى ب. كريميو B. Crémieux (في ١٩٣١): «لكي **ينبعث** المسرح، هذا الفن الحرّ المستقلّ، وحتى، ببساطة، **ليعيش**، فإن عليه أن يؤكد، جيداً، على ما يشكل اختلافه عن النّص، عن

---

(٥): إن فعل **trahir** الفرنسي يعني في الوقت ذاته: «**يخون**» و«**يفضح أو يشفّ عن**»؛ وعلى ازدواجية المعنى هذا يؤسس دريدا فكرته في هذا المقطع (المترجم)

الكلام المحض ، عن الأدب ، وعن جميع الوسائل الأخرى المكتوبة والمثبّتة . إن من الممكن ، تماماً ، مواصلة تصوّر مسرح قائم على سيادة النص ، وعلى نصّ يزداد لفظيةً وتهويماً وإضجاراً تكون جمالية المشهد خاضعة له . غير أن هذا التصور الذي يستند إلى إجلاس بضع شخصيات على عددٍ من المقاعد الموضوعة في صفّ ، وعلى تبادل الحكايات ، مهما كانت شائعةً ، ربما لن يشكل السلب المطلق للمسرح ، إنما سيشكل ، بالأحرى ، **انحرافه**» .

وإذن ، إذ يتحرّر الإخراج المسرحيّ من الإله — المؤلف ، فإنه يعود الى حرّيته الخلاقة والبانية . وسيكفّ المخرج والمساهمون (الذين لن يعودوا يمثلون نظارةً **أو ممثلين**) عن أن يمثلوا أدوات العرض وأجهزته .هل يعني هذا أن آرتوسيرفض أن يمنح لمسرح القسوة تسمية العرض؟ كلا ، إذا ما توصلنا الى التفاهم حول المعنى الصّعب والمتعدّد لهذا المفهوم . إن علينا أن نلعب على جميع الكلمات الألمانية التي نترجمها عادةً ، بلا تمييز ، بمفردة واحدة هي : représentation . مؤكّد أن المشهد لن **يعود يمثل** (يعرض) ، بما أنه لن ينضاف كإيضاحٍ حسّي لنص مكتوب من قبل ، مفكّر ، أو معيش خارجاً عنه (أي المشهد) ، والذي لن يفعل هو إلّا أن يكرّره أي لا يشكل لحمته . إنه لن يأتي ليكرر حاضراً ، ليعيدَ تقديم(*) حاضرٍ قائمٍ في محلٍّ آخر ، وفي زمنٍ قبل المشهد بحيث يكون امتلاؤه أكثر قِدماً منه ؛ حاضر غائب عن المشهد وقادر ، بقانونٍ ، على الاستغناء عنه ؛ حضور اللوغوس المطلق في ذاته ، والحاضر الحيّ لله . وهو لن يكون عرضاً أيضاً ، إذا كان العرض يعني سطحاً منشوراً ، لاستعراض ممنوح لنظرة مُستَرقين . وهو لن يقدم لنا حتى تقديماً لحاضرٍ اذا كان الحاضر ما يَمْثُلُ **أمامي** هنا . على التمثيل القاسي أن يَسْتَمِرَني أنا (في المشهد) . وإذَنْ فاللّا— تمثيل (اللّاعرض) هو تمثيل (عرض) أصليّ ، إذا كان العرض يعني ، أيضاً ، العمل على نشر حجمٍ ما ، أو وسطٍ ذي أبعادٍ متعدّدة ، أي

(*) : درّيدا هو من يؤكد هنا على بعض المفردات والتعابير (المترجم) .

(*) : يفصل دريدا هنا فعل التمثيل représenter الى مكونيّه اللغويّين : البادئة —...re التي تفيد التكرار و présenter التي تفيد تقديم الشيء . (م) .

تجربة مُنتجة لفضائها (حيّزها) الخاصّ. إنه **نشرٌ حيزيّ**، أي إنتاج لحيّز لن يعرف أي كلام إيجازه أو فهمه. إنتاج يفترض هذا الحيّز ذاته أوّلاً، داعياً بذلك الى الرجوع الى زمن لن يعود يمثّل ما يدعى بالصوتية الخطيّة (الخطية النموّ)، الى «فكرة جديدة عن الحيّز» (ص: ١٣٧) و«فكرة خاصة عن الزمن»: «اننا نزمع تأسيس المسرح، قبل كل شيء، على الاستعراض، وسندخل في الاستعراض فكرة جديدة عن الحيّز المستخدم على كل الأصعدة الممكنة وجميع درجات المنظور عُمقاً وعُلوّاً، والى هذه الفكرة الجديدة ستضاف فكرة خاصة عن الزمن مضافة بدورها الى فكرة الحركة ...) هكذا سيصبح الحيّز المسرحيّ مستَخْدماً ليس، فقط، في أبعاده وحجمه، وإنما إذا استطعنا القول، حتى في **تحتيّاته "Ses dessous"** (ص: ١٤٨ — ١٤٩). نهاية للعرض الكلاسيكي، ولكن إعادة بناء لحيّز مغلق للعرض الأصلي؛ للتمظهر الحقيقي للقوة أو الحياة. حيّز مغلق، أي حيّز منتج من داخل ذاته، وليس منظماً إنطلاقاً من موضع آخر، من انعدام للموضعيّة، من َتعلّة، أو من طوباويّة لامنظورة. نهاية للعرض، ولكن عرض أصلي؛ نهاية للأداء ولكن أداء أصليّ لا يقدر أيُّ كلام سيِّد، أو أي مشروع للسيادة أن يستثمره، مقدّماً، أو يسطّحه. عرضٌ مرئيٌّ، مؤكداً، ضدّ الكلام الذي يتملّص من النظر. ويتمسك آرتو بالصور المنتِجة، التي بدونها لن يكون ثمة من مسرح — ولكن منظوريته، أي العرض، ليست استعراضاً ينظمه كلام السيّد. عرض كما لو كان تقديماً — ذاتياً للمرئي، بل وحتى للحسيّ، الخالصين(*).

هذا المعنى الحادّ، والصعب، للعرض المشهديّ هو ما يحاول مقطع آخر من الرسالة القبض عليه: «ما دام الاخراج المسرحيّ يظل يمثّل، حتى بالنسبة للمخرجين الأكثر حريّة، وسيلة بسيطة للعرض، وطريقة ثانوية في الكشف عن الأعمال، أو نوعاً من الفاصل المشهدي المجرّد من أيّا دلالة خاصة، فإنه لن ينال من القيمة الاّ بقدر ما يَتخَفّى وراء الأعمال التي يزعم هو خدمتها. ولسوف يدوم هذا

(*) auto-présentation: تقديم — ذاتي، كما نقول الذاتي، أي أن يقدم المرئيّ والحسيّ الخالصين نفسيهما بنفسيهما في المشهد (م).

بقدر ما تظل الأهمية العظمى للعمل المعروض كامنة في نصه، وبقدر ما تتواصل، في المسرح – فن العرض، غلبة النص على العرض المدعوّ، بنحو غير صحيح، بالاستعراض، مع كل ما تسحَبُه هذه التسمية وراءها من سلبيّ وثانويّ وعابرٍ وخارجيّ» VI ، ص : ١٢٦) هكذا ستتعرف في مسرح القسوة على المشهد العامل ليس كانعكاس فقط، وانما كقوّة» (ص : ٢٩٧). وإذن، فإن العودة الى العرض الأصلي، سوف تستتبع، خصوصاً، أن يكفّ المسرح أو الحياة عن «تمثيل» لغة أخرى، وعن الصدور عن فن آخر، كالأدب، وان كان شعرياً. إذ في الشعر، كأدب، يلعب التمثيل اللفظي دور التمثيل المشهديّ، بل يجعله أكثر قوة، ولن يكون بإمكان الشعر، إنقاذ نفسه من «الداء» الغربي إلاّ بأن يصبح مسرحاً. «والحق أنني أعتقد، بأن ثمة مفهوماً للشعر يجدر فصله، وانتزاعه، من أشكال من الشعر المكتوب تريد حقبة في منتهى التخبّط، حقبة مريضة، أن تحشر فيها الشعر كله، وحين اقول : تريد، فأنا أبالغ، إذ هي عاجزة في الحقيقة عن أن ترغب في أي شيء، إنها خاضعة لاعتياد شكلي تعجز عن أن تتحرّر منه. هذا النوع من الشعر، المبهم، الذي نماثل بينه وبين طاقة طبيعية وعفوية – ولكن الطاقات الطبيعية ليست شعراً كلها ! – يبدو أن عليه أن يجد في المسرح تعبيره الكامل، الأكثر صفاء والأكثر وضوحاً، والأكثر تحرّراً». (IV ، ص : ٢٨٠).

هكذا يتبدى لنا معنى **القسوة** كـ «**ضرورة**» وكـ : «**صرامة**». ومؤكد أن آرتو يدعونا الى أن نفكر، عبر كلمة القسوة Cruauté بـ «الصرامة والانكباب والقرار الذي لا يثنى» وكذلك بـ «التصميم الذي لا يمكن دحره» و«الحتموية» و«الخضوع للضرورة» الخ، وليس بـ «النزعة السادية» و«الرعب» و«الدم المُراق» و«العدوّ المصلوب» V ، ص ١٢٠٠). وربما كانت بعض المسارح التي تُعمد نفسها اليوم بتسمية آرتو عنيفة، بل حتى دامية، ولكنها لا تكون لهذا السبب مسارح قسوة. مع هذا في أصل القسوة، والضرورة المدعوّة قسوة، يقوم دائماً فعل قتل، وفي البدء : قتل أب. ان أصل المسرح، مثلما ينبغي علينا إعادة انشائه، هو يدٌ موجهة ضدّ القابض المُفسد على اللوغوس، ضد الأب، ضد إله مسرحٍ خاضع لسلطة الكلام والنص. «لا أرى ان لأحدٍ الحقّ في أن يدعو نفسه مؤلفاً، أي خالقاً، الاّ

هذا الذي يعود اليه التلاعب المباشر بالمشهد. وهنا، بالضبط، تكمن هشاشة المسرح مثلما تتم معاينته ليس فقط في فرنسا، وإنما في أوروبا، وحتى في الغرب. إن المسرح الغربي لا يعدّ لغةً، ولا يخلع فضائل لغة وقُدْراتِ لغة، ولا يمكن من أن ندعو لغةً، مع هذا الضرب من الجدارة الفكرية التي تعطى لهذه الكلمة عادةً، إلاّ اللغةالمُمفصلة ،المُمفصلة نحوياً، أي لغة الكلام، الكلام المكتوب الذي إذا كان منطوقاً أم لا، فهو لا يتمتع بالقيمة الاّ اذا تمت كتابته. ان النصّ، في المسرح كما نتصوره هنا (في باريس والغرب) انما يشكل كل شيء» (IV ، ص : ١٤١).

ما يصبح الكلام في مسرح القسوة والحالة هذه؟ هل سيكون عليه أن يصمت، ببساطة، أو يختفي؟

أبداً. سوف يكفّ الكلام عن توجيه المشهد، ولكنه سيكون حاضراً فيه. انه سيحتل فيه مكاناً محدداً بصرامة، وسيؤدّي وظيفةً في نظام يكون هو معدّاً له، ذلك أننا نعرف أن عروض مسرح القسوة يجب ان تكون منظمة مقدّماً، وبدقّة. فغياب المؤلف ونصّه لا يدع المشهد تحت رحمة تخلٍّ «ربّاني». ان المشهد لا يكون مغادراً هنا، مهجوراً للفوضى المرتجلة، لـ «التكهنات المخاطرة» (I ، ص : ٢٣٩)، لـ «ارتجالات كوبو Copean» (IV ، ص : ١٣١) أو لـ «الانطباعية السوريالية» (IV ، ص ٣١٣)، **لكوميديا الفنّ** (هذا النوع المسرحي الايطالي)، أو لـ «نزوات الإلهام الأمّي» (المصدر ذاته). إنّ كل شيء سيكون مُعيّناً (أو موصوفاً) منذ البدء في كتابة وفي نصٍّ لن يكون نسيجه مشبهاً بنموذج العرض الكلاسيكي. إذن، ما المكان الذي تعطيه للكلام هذه الضرورة في «الوصف المسبق» التي تُمْليها القسوة ذاتها؟

ان الكلام وطريقة تدوينه ـــ الكتابة الصوتية، عنصر المسرح الكلاسيكي الاساسي ـــ، الكلام وكتابت«ـه»، لن يتم محوهما من مسرح القسوة الاّ في حدود كونهما يطرحان نفسيهما **كإملاءات** (آتية من أعلى): استشهادات وتلاوات وأوامر موجّهة في الوقت ذاته. ولن يتلقى المخرج والممثل، بعد، أيّ املاء: «سوف نتخلى عن التقليد المسرحّي للنص، وعن دكتاتورية الكاتب» (IV ، ص : ١٤٨). وستكون هذه نهاية **الإلقاء** (الإنشاد) أيضاً، الذي كان يجعل من المسرح تمريناً في

القراءة. نهاية «ما يدفع بعض هواة المسرح الى القول بأن عملاً مسرحياً مقروءاً يوفر فرحاً يوازي في ملموسيّته وفي فخامته ما يوفّره العمل نفسه في العرض» (ص: ١٤١).

كيف ستكون وظيفة الكلام والكتابة، إذَنْ؟ إنهما، إذْ يصبحان **حركاتٍ** من جديد، سيدعان المقصد المنطقي والإنساني يُختَزَل أو يُخضَع، هو الذي يؤمّن الكلام عبره شفافيته العقلية عادة، ويدعم جسده الخاص باتجاه المعنى، بل يدَعه يُغلّف، بغرابة، بما يشكله كشفافية بالذات: وإذْ نحن نعيد حلّ الشفّاف، فإننا سنُعرّي جسد الكلمة، صوتيّتها، أداءها، حدّتها، الصرخة التي لم يطبعها تمفصل اللغة والمنطق بالبرودة بعد، ما يتبقى من الحركة المضطهدة في كل كلام، أخيراً هذه الحركة الفريدة والتي لا يمكن تعويضها، والتي لم تنتهِ عمودية التصوّر والتكرار، أبداً من رفضها. ونحن نعرف القيمة التي كان آرتو يقرّ بها لما ندعوه — بنحو غير دقيق خصوصاً في السياق الحاليّ — بـ «الأونوماتوپيه» anomatopée (الكلمات التي تحمل معناها في صوتها). إن الشعر الصوتي، الذي لا يشكل لا لغة محاكاةٍ،

---

glossopoiése ويشير دريدا هنا الى خط من الكتابة كان يمارسه آرتو غالباً. وهو من ابتكاره. يدخله في العديد من قصائده ونصوصه. وهو يقوم على تفجير سلسلة من الألفاظ الصوتية المجردة من المعاني، والحافلة بتوتر نبريّ يستعير له أصواتاً لا تعرفها الحنجرة الفرنسية. كلها. بعضها آتٍ من الهندية القديمة والمصرية الفرعونية وسواهما. هذا نموذج من هذه الكتابة:

pah ortin
tara
tara bulla
rara bulla
ra para hutin

poh ertsin
putinah
ke tula

o ki tu la
a kana hutin

o skofar
janentsi metera
a metera
o
merentsi
a mruta mutela
marutela
a mruta mertsi

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولا ابتكاراً للاسماء ، إنما يقودنا الى ضفة اللحظة التي لا تكون الكلمة مولودة فيها بعد ، حيث التمفصل لم يعد صرخة بعدُ ، ولكنه لم يصبح خطاباً حتى الآن. حين يكون التكرار شبه مستحيل ، ومعه اللغة بوجه عام : الفصل بين المفهوم والصوت ، بين المدلول والدالّ ، بين الهوائي (الحرّ) والمعقّد نحوياً ، بين حرية الترجمة وحريّة التراث ، حركة التأويل ، والفارق بين الروح والجسد ، السيّد والعبد ، الله والانسان ، المؤلف والممثل. انه زمن سابق ، لأصل اللغات وكذلك أصل هذا الحوار بين اللاهوت والنزعة الإنسانية الذي لم تفعل ميتافيزياء المسرح الغربي ، أبداً ، إلاّ أن تدعم اجتراره الذي لا ينضب[١]

وإذنْ ، فلا يتعلق الأمر ببناء مشهدٍ صامت ، بقدر ما يتعلق بمشهد لا يكون صَخَبه قد خمد في الكلمة بعد. الكلمة هي جثة الكلام ، النفسيّ ، وينبغي أن نحظى ، مجدداً مع لغة الحياة ذاتها ، بـ «كلام قبل الكلمات»[٢]. إن الحركة والكلام ليسا مفصولين في منطق العرض. «إنني أضيف الى اللغة المتكلمة لغة أخرى ، وأحاول ان أعيد الى لغة الكلام ــ التي نسيت مكانتها الغامضة وفاعليتها السحرية ، فاعليتها الفاتنة الكاملة. وحين أقول انني لن أنفذ عملاً مكتوباً ، فإنني أقصد أنني لن أنفذ عملاً مؤسساً على الكتابة والكلام ، وأنه سيكون في العروض التي سأقدّمها جانب جسمانيّ متعاظم لن يكون ممكناً تثبيته وكتابته بلغة الكلمات

---

(١) : ربما كانت تجدر المقابلة بين «**المسرح وقرينه**» (لآرتو) وبين «**مقالة في أصل اللغات**» (لروسو) و«**مولد التراجيديا**» (لنيتشه) وجميع النصوص الملحقة بهما لروسو ونيتشه ، وإعادة رسم نظام التماثل والتعارض بينها.

(٢) : «في هذا المسرح (مسرح القسوة) ، سيكون كل ابتكار منبثقاً من المشهد ذاته ، ويجد ترجمته وأصوله في اندفاع نفسي سرّي هو **كلام** ما قبل الكلمات.» (IV ، ص : ٧٢). «هذه اللغة الجديدة تنطلق من **ضرورة** الكلام أكثر ممّا تنطلق من الكلام المنطوق.» (ص : ١٣٢). بهذا المعنى تكون الكلمة اشارة ، أو عَرَض (مفرد أعراض) تعبٍ للكلام الحيّ ومرَضٍ في الحياة. الكلمة ، بما هي كلام واضح خاضع للنقل وللتكرار ، هي الموتُ في اللغة : «كما لو أن العقل قد فقد القدرة على المواصلة فقرر أن يذعن الى وضوح الكلام». (IV ، ص : ٢٨٩) ، وبخصوص ضرورة «تغيير وجهة الكلام في المسرح» تراجع ص : ٨٦ ، ٧ ، ١١٣ من المجلد الرابع).

المألوفة، وحتى الجانب المتكلم والمكتوب من العمل سيكون مكتوباً ومتكلّماً بمعنى جديد» (ص: ١٣٣).

ما الذي سيحدث لهذا «المعنى الجديد»؟ ولهذه الكتابة المسرحية الجديدة قبل كل شيء؟ إنّ هذه الكتابة، لن تشغل المكان المحدد لعملية تدوين الكلمات، وإنما ستغطي الحقل الكامل لهذه اللغة الجديدة: ليس فقط ككتابة صوتية وتسجيل للكلام، وانما أيضاً كلغة هيروغليفية، لغة تنتظم العناصر الصوتية فيها مع عناصر مرئية وتصويرية وبلاستيكية. إن مفهوم الهيروغليفيا يحتل مركز **البيان الأول** لآرتو (١٩٣٢، ٧، ص: ١٠٧). و«إذ يتعرف المسرح على هذه اللغة في الفضاء، لغة الأصوات، الصرخات، الضوء، الأونوماتوبيه، يكون عليه أن ينظمها بأن يصنع من الشخصيات والأشياء الموجودة إشارات هيروغليفية حقيقية، وبأن يفيد من نظامها الرمزي ومن تواصلاتها مع جميع الأعضاء، وعلى الأصعدة كلّها».

ويتمتع مشهد الحلم، كما يصفه فرويد Freud، بالصفة ذاتها، ويجدر أن نتأمل هذه العلاقة التماثليّة بتأنّ. إننا نجد في «**تفسير الأحلام**» وفي «**إضافة ميتافيزيقية لمذهب الاحلام**»، أن مساحة الكلام ووظيفته محدّدان، فمع أن الكلام حاضر في الحلم، فإنه لا يتدخل فيه إلاّ كعنصرٍ بين عناصر أخرى، وأحياناً على طريقة «شيء» يتلاعب به السياق الأولي(*) بحسب اقتصاده الخاص. «حينما تتحول الأفكار الى

(*): «**السياق الأولي**» **Processus primaire** و«**السياق الثانوي**» **processus primaire** هما التسميتان اللتان أطلقها فرويد لتمييز صيغتي عمل الجهاز النفسي، المختلفتين جذرياً، حيث تحدد الأولى (من وجهة النظر الحيزيّة) عمل النظام غير الواعي (اللاشعور)، والثانية عمل النظام ما قبل الواعي — الواعي (préconscient-conscient). أما من حيث الاقتصاد والديناميكية. فنجد في السياق **الأولي** أن الطاقة النفسية تجري بحريّة وتمرّ. بلا عوائق، من تمثّل الى آخر، تبعاً لميكانيكيات الإبدال والتكثيف. إنها تنزع. عادةً، بامتلاء، الى قلب التمثلات المرتبطة بتجربة الإشباع الأساسي للرغبة (الهلوسة البدائية). أما في السياق **الثانوي** فتكون الطاقة «مقيدة»، قبل أن تجري بصورة موجهة، حيث تكون التمثلات مستثمرة بصورة أكثر استقراراً، والاشباع مُرجا، بما يمكن التجارب الذهنية من أن تدفع للاختبار الطرق المختلفة الممكنة للإشباع. وأخيراً فالمقابلة بين السياق الأولي والثانوي متصلة بالمقابلة بين مبدأ principe de plaisir ومبدأ الواقع P. de réalité

(المترجم، اعتماداً على معجم مفردات التحليل النفسي لـ«جاك لابلانش» J. Laplanche و«ج ب. بونتاليس J.B. Pontalis)

صور — بصرية خصوصاً — وتكون تمثلات الكلام محالةً من جديدٍ الى تمثلات الأشياء المتصلة بها ، تماماً كما لو كان السياق كله محكوماً بمشكلة وحيدة : التمكن من إعمال الإخراج ». «إن من الملفت للنظر الاّ يهتم عمل الحلم الاّ قليلاً بتمثلات الكلمات » ، انه مهيأ دائماً لإبدال الكلمات بعضها ببعض ، متى يجد التعبير الذي يسمح بالتلاعب به على نحو أكثر سهولة ، في (عملية) الإخراج البلاستيكي (اعمال فرويد الكاملة ، X ، ص : ٤٠٩ — ٤١٨). ويتحدث آرتو ، من جانبه ، عن تمدية (معالجة أو إحالة مادية) بصرية وبلاستيكية للكلام (IV ، ص : ٨٣) ، وعن «استخدام الكلام في معنًى مشخّص وحيّزي» و«التلاعب به كما لو بشيء صلد ، يرجّ الأشياء» (VI ، ص : ٨٧). وحين يتحدث فرويد عن الحلم ، مستحضراً النحت والرسم ، أو الرسام البدائي الذي يقوم ، على غرار مؤلفّي القصص المصوّرة اليوم ، بـ «جعل لافتاتٍ تخرج من أفواه الشخصيات ، تحمل ، مكتوباً ، الخطاب الذي كان الرسام يعجز عن تحقيقه في اللوحة» (II ، III ، ص : ٣١٧) ، فإننا نفهم ، حينها ، ما سيؤول اليه الكلام ، حين لا يعود يمثل الاّ عنصراً بين عناصر أخرى . وموضعاً محصوراً ، وكتابة مواربة ضمن الكتابة العامة وحيّز العرض . وهذه هي بنية الصور المرموزة أو الهيروغليفيا . «إن محتوى الحلم إنّما يكون معطًى لنا بكتابة تجسيميّة» (ص : ٢٨٣). كما يقول (فرويد) في مقالة نشرها عام ١٩١٣ : «لا يجوز أن نفهم من كلمة «لغة» التعبير عن الفكر في كلمات فحسب ، وانما اللغة الحركية ايضاً ، وكل ضربٍ آخر من ضروب تعبير النشاط النفساني ، كالكتابة ...» «وإذا ما انتبهنا الى أن وسائل إخراج الحلم هي أساساً الصور البصرية وليس الكلمات ، فسيبدو لنا أكثر صواباً أن نقارن الحلم بنظامٍ كتابيّ وليس بلغة . وفي الحقيقة ، إن تفسير الحلم يتماثل بصورة كلية مع عملية حلّ لغة قديمة ، كالهيروغليفيا المصرية ...» (الأعمال ، VIII ، ص : ٤٠٤).

ان من الصعب ان نعرف الى أيّ حدّ اقترب آرتو من نص فرويد ، هو الذي كان يرجع للتحليل النفسي دائماً . وعلى أية حال ، فمن الملفت للنظر أن نراه يصف لعبة الكلام والكتابة في مسرح القسوة بمفردات فرويد بالذات ، وهي مفرداته حين لم يكن قد سُلّط عليه الاّ القليل من الضوء . ومنذ **البيان الأول** (١٩٣٢) ، نراه

يكتب : «**لغة المشهد** : إن الأمر لا يتعلق بإلغاء الكلام المُمَفْصَل ، وإنما بإعطاء الكلمات أهميتها نفسها في الحلم تقريباً . ولا بدّ من أن نعثر دائماً على وسائل جديدة لتدوين هذه اللغة ، سواء انتمت هذه الوسائل الى طرق التدوين الموسيقي ، أو استخدمنا لغةً مرموزة ، بطريقة من الطرق . أما فيما يتعلق بالموجودات العادية ، أو بالجسد الإنساني ، المرفوعة (الموجودات والجسد) إلى منزلة إشارات ، فمن البديهيّ أن بإمكاننا استلهام الأشكال الهيروغليفية» (VI ، ص : ١١٢) . «إنها القوانين الأبدية ، قوانين كل شعر وكل لغة قابلة للحياة ؛ تمثّل عليها ، من بين نماذج أخرى ، بإيديوغرامات الصين (لغة الصور الرامزة الى افكار) وبالهيروغليفيا المصرية . وإذن ، فبعيداً عن أن أقلّص إمكانات المسرح واللغة ، بحجّة أنني لن أقدّم أعمالاً مكتوبة ، فإنني أوسّع لغة المشهد ، وأُعدّد إمكاناتها» (ص : ١٣٣) .

ولم يكن آرتو أقلّ اهتماماً بإيضاح المسافة (التي تفصله) عن التحليل النفسي ، وخصوصاً عن المحلّل النفسي ، هذا الذي يتوهم أن بمقدوره التفوّه بخطاب التحليل النفسي وامتلاك مبادرته والقدرة على تلقينه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذْ صحيحٌ تماماً أن مسرح القسوة هو مسرح الحلم ، ولكنه حلمٌ **قاسٍ** ، أي ضروريّ ، ومحدّدٌ إطلاقاً ، حلم محسوب وموجّهٌ بالتعارض مع الفوضى التجريبيّة التي كان آرتو يعتقد أنها تميّز الحلم العفويّ . إن بإمكان طرق وأشكال الحلم أن تعير نفسها لتوجيهٍ ما ، وقد كان السورياليون يقرؤون هيرفي دوسان — دني[1] . وفي هذه المعالجة المسرحية للحلم ، «يكون على الشعر والعلم أن يتحدا» (ص : ١٦٣) . ومن أجل هذا ، يجب مؤكداً التصرّف بحسب هذا السحر الحديث الذي هو التحليل النفسي : «أقترح العودة في المسرح الى هذه الفكرة السحرية الأوليّة المستعادة من قبل التحليل النفسي الحديث» لكن لا يجوز الانقياد الى تلمّسية الحلم واللاّشعور ، بحسب آرتو . يجب العمل على إنتاج أو إعادة انتاج **قانون** الحلم : «أقترح العزوف

---

(١) : «**الأحلام ووسائل توجيهها**» (١٨٦٧) المستشهد به في «**الأوعية المستطرقة**» :
Hervey de Saint-Venys: *"Les Rêves et les moyens de les diriger"*.

عن تجريبية الصور ، هذه التي يحيلها اللاشعور الى المصادفة ، التي تُطْرَحُ بالمصادفة أيضاً أو التي تدعى صوراً شعرية » (المصدر ذاته).

وإذَن ، فلأن آرتو يريد أن يرى « ما يعود الى لامقروئية الأحلام وفتنتها الممغنطة » وهو « يشعّ ، وينهض ظافراً ، على مشهد » (II ، ص : ٢٣) ، فإنه يرفض المحلل النفسي كمفسّر ، كمعلّق ثانٍ كمؤوّلٍ هرمسيٍّ ، أو كمنظّر. وكان سيرفض فكرة مسرح تحليليّ — نفسي بالحدّة ذاتها التي كان يدين بها المسرح البسيكولوجي ، وللأسباب ذاتها المتمثلة برفض البواطن السريّة ، والقارىء ، والأداء الموجّه ، أو البسيكودراما (الدراما النفسية). « لن يلعب اللّاشعور أيّ دور خاص به على المشهد. كفانا الإبهام الذي ظل يولّده انطلاقاً من المؤلف ، مروراً بالمخرج والممثل ، حتى النظارة. فيا لخسارة المحلّلين وهواة الروح والسورياليين... ان الأعمال التي سنقدّمها تختار محلّها ، بصورة قاطعة ، بمنجى من كل معلّقٍ خفيّ » (II ، ص : ٤٥)[1] . وبحسب هذا التصوّر ، سينتمي المحلل النفسي ، إذن ، وبحكم موضعه ومقامه ، الى بنية المسرح الكلاسيكي ، الى شكله المجتمعيّ وميتافيزيائه ودينه ، الخ.

هذا يعني أن مسرح القسوة لن يكون مسرحاً للاشعور. بل العكس من هذا تقريباً. القسوة هي الوعي ، والذكاء الحادّ المتكشّف. « مامن قسوة بلا وعي ، وبلا ضرب من الوعي العاكف على العمل ». وهذا الوعي يحيا من قتل ما ، إنه وعي بقَتْل ما. هذا ما ألمحنا اليه من قبل ، وما **يصرّح** به آرتو في أول « **رسالة حول القسوة** » : « الوعي هو ما يمنح لممارسة كل فعل حياتي لونها من الدم ، وتدرّجها القاسي ، ما دام مفهوماً أن الحياة هي دائماً موت أحدٍ ما » (IV ، ص : ١٢١).

---

(١) : « يا لبؤس هذه « النفسية » غير المحتملة التي لم يتوقف كارتل المدعويّين بعلماء النفس عن تعليقها على عضلات الانسانية (بالدبابيس) « (من رسالة الى روجيه بلان Roger Blin ، ٢٥ مارس (آذار) ١٩٤٦). « إننا لم يتبق لنا الّا القليل من الوثائق — التي تخضع من جهة أخرى للشك — عن أسرار العصور الوسيطة. يقيناً أنهم (أهلها) كانت لديهم ، من وجهة النظر المشهدية ، مصادر لم يعد المسرح يتمتع بها منذ قرون ، ولكن كان ممكناً أن نعثر فيها على علمٍ بالأحوال المكبوتة للروح ، لم يكد التحليل النفسي أن يعيد اكتشافها ، وبمعنى أقلّ فاعليةً بكثير ، وأقل خصباً من الوجهة المعنوية مما في الأعمال الباطنية التي كانت تقدّم في الساحات. » (١٩٤٥). ان هذا المقطع يكثر من التحامل على التحليل النفسي.

وربما كان آرتو ينتفض هنا ضد وصف فرويد وي معين للحلم من حيث أنه تحقيقٌ تعويضيٌّ للرغبة، وكوظيفة إنابة: إن آرتو يريد أن يعيد للحلم، بواسطة المسرح، جدارته، وأن يصنع منه شيئاً أكثر أصالة، أكثر حرية، وأكثر **توكيداً** من كونه مجرد تعويض. ولربّما كان يكتب في **بيانه الأول** ضدّ الفكر الفرويديّ بالذات حينما يقول: «ولكن النظر الى المسرح كوظيفة نفسية، أو أخلاقية من الدرجة الثانية، والاعتقاد بأن الأحلام ذاتها ليست الاّ وظيفة تعويض، إنما يعني الانتقاص من القيمة الشعرية العميقة لكلٍّ من المسرح والأحلام» (ص: ١١٠).

وفي النهاية، فإن مسرحاً تحليلياً — نفسياً سيغامر في أن يكون ماحياً للقداسة، داعماً، بذلك، الغرب في مشروعه وفي مساره. إن مسرح القسوة مسرح كهنوتيّ. ولسوف يفشل الرجوع الى اللاشعور (١٧، ص: ٥٧) اذا لم يقم بإيقاظ المقدس، ولم يشكّل تجربة «باطنية» للكشف ولـ «تمظهر» الحياة في بروزهما الأوّل [1]. وقد رأينا الأسباب التي تدعو الاشارات الهيروغليفية الى الحلول محلّ

---

(١): «كل ما في هذه الطريقة الشعرية والفاعلة في معاينة التعبير على المسرح يقودنا الى الابتعاد عن الفهم الانساني، الحاليّ، والنفساني للمسرح، لاستعادة الفهم الديني والباطني الذي فقد مسرحنا معناه بشكل كامل. ومن جهة أخرى فإذا كان كافياً أن نتلفظ بكلمات **كالدينيّ والباطنيّ** ليتمّ الخلط بيننا وبين قندلفت (خادم كنيسة) أو مع راهب بوذيّ خارج من المعبد ولا يصلح، في أبعد إمكاناته، إلّا لإدارة نعّارات الصلوات، فهذا ما يحكم ببساطة على عجزنا عن أن نسحب من كلمةٍ كل نتائجها الممكنة». (١٧، ص: ٥٦ — ٥٧). «إن هذا مسرح يقوم بإقصاء المؤلف لصالح من كنا ندعوه بلغة المسرح في الغرب بـ «المخرج». ولكن هذا الأخير سوف يصبح منظّماً سحرياً، وموجّهاً لضربٍ من الاحتفالات المقدّسة. والمادة التي يعمل عليها، والموضوعات التي يجعلها تختلج أمامنا، ليست من عنده، ولكن من عند الآلهة، إنها تأتي، كما يبدو، من توافقات بدائية **لطبيعة** أحالها فكرٌ مزدوجٌ ممكنة. وما يحركه هو **المتجلّي (الظاهر)**. **إنه ضرب من فيزيقاأولى** لم ينفصل عنها الفكر مطلقاً» (ص: ٧٢ وما بعدها). «ثمة في هذا المسرح (المسرح الباليّ نسبة الى «**بالي**» **Bali**، وهي جزيرة من جزر الهند الصينية، احتفظ أهلها بالديانة، الهندوسية، ولديهم مسرح ديني شديد الديناميكية على عفويته، وحسٌّ عالٍ في الفن، وكذلك نظام متطور في ريّ وزراعة الرز. (م.))، شيء من احتفالية طقس دينيّ، من حيث أنها تستأصل من فكر من يتابعها كل فكرة تصويرٍ مصطنع أو تقليد أخرق للواقع... الأفكار التي تستهدفها حالات الروح التي تسعى الى خلقها، والحلول الباطنية، التي تقترحها، مثارة ومصعّدة ومبلوغة بلا إبطاء ولا مُراوغة. وهذا كله أشبه بتعزيمة موجهة لدفع شياطيننا الى **التوافُد**» (ص: ٢٧٣. وتراجع أيضاً الصفحات ٣١٨ (١٩١٩) و ٧، ص: ٣٥).

الاشارات الصوتية المحض. ويجدر أن نضيف أن هذه تتواصل أقلّ من تلك مع مخيلة المقدس. «أريد (في موضع آخر يقول آرتو: «أستطيع») أن أعثر مع الهيروغليفيا، مجدداً، وبنفخة واحدة، على فكرة مسرح مقدس. (IV، ص: ١٨٢، ١٩٣). ان شفافية جديدة لما فوق الطبيعيّ والإلّهي يجب أن تتحقق في القسوة. ليس بالرغم وانما بفضل إقصاء الله وتهديم الآلية اللاهوتية للمسرح. ان الالهيّ قد تعفّن على يد الله. أي على يد الانسان الذي، إذْ سمح بفصله عن الحياة على يد الله، وإذ سمح باغتصاب ولادته، فقد أصبح إنساناً بتلويثه إلّهيّة الإلّهي: «إذ بعيداً عن الاعتقاد بأن ما فوق الطبيعيّ والالهي هما من اختراع الانسان، فأنا أفكر بأن تدخل الانسان، الذي حدث منذ آلاف السنوات، هو الذي انتهى الى أن يُفسد علينا الإلّهيّ» (IV، ص: ١٣)، واذن، فان إعادة القسوة تمرّ، أوّلاً، عبر مقتل الله، أي مقتل الإنسان — الله[1]، قبل كل شيء.

ربّما كان بإمكاننا أن نتساءل الآن ليس عن الشروط التي تجعل من مسرح حديث وفياً لآرتو، وإنما عن الحالات التي تجعل منه غير وفيّ له، بصورةٍ مؤكدة، فما يمكن أن تكون موضوعات عدم الوفاء، حتى لدى أولئك الذين يعلنون انتماءهم لآرتو، بالطريقة الجهاديّة والمصحوبة بالضجة التي نعرفها كلنا؟ سنكتفي هنا بتسمية هذه الموضوعات.

غريبٌ دون شك عن مسرح القسوة:

١ — كل مسرح غير مقدّس.

٢ — كل مسرح يمنح الامتياز للكلام أو بالاحرى للكلمة، أي كل مسرح كلمات. حتى اذا كان هذا الامتياز معقوداً لكلامٍ يهدم نفسه بنفسه، يصبح، من جديد، حركةً، لغواً يائساً، أو علاقة، سالبة بين الكلام وذاته، عدمية مسرحية،

---

(١): «ضدّ ميثاق الخوف الذي يمهّد لولادة كل من الانسان والله، تجب إعادة إبرام الوحدة بين الشرّ والحياة، بين الشيطانيّ والالهيّ: «أنا، السيد انطونان آرتو، ولدت في مرسيليا في ٤ نيسان (أيلول) ١٨٩٦. أنا الشيطان وأنا الله، ولم أعد أرغب بالعذراء المقدّسة» (**كتابات من روديز**).
Ecrits de Rodez

أو ما لا يزال يُدعى **بمسرح العبث** **théâtre de l'absurde** . اذ لن يكون هذا المسرح مستهلكاً بالكلام فحسب، أو لن يخفق فقط في تهديم عمل المسرح الكلاسيكي، بل انه لن يكون **توكيداً** بالمعنى الذي يشاؤه آرتو لهذه الكلمة (ونيتشه أيضاً بالطبع).

٣ــ كل مسرح **تجريديّ** يستبعد عنصراً من عناصر كلية الفن، وإذن من عناصر الحياة ومصادرها (التي تموّنها) بالدلالات: الرقص، الموسيقى، الحجم، العمق البلاستيكي، الصورة المرئية، المسموعة، الصوتية، الخ... ان مسرحاً تجريدياً لهو مسرح لا تكون فيه كلية المعنى وكلية الحواس مستهلكة كلياً. لكننا نكون على خطأ اذا ما استنتجنا أنه يكفي أن نراكم أو نرصف جميع الفنون بعضها الى جانب بعض لنخلق مسرحاً كلياً متوجهاً لـ «الانسان الكلّي»[1]. إذ لا شيء أبعد من هذه الكلية القائمة على الجمع، هذه السَعْدَنة الخارجية والمصطنعة. وعلى العكس، فإن بعض الحذف الواضح للوسائل المشهدية يتبع نهج آرتو بنحو أكثر صرامة. واذا افترضنا، وهذا ما لا نعتقد به بأية حال، أن ثمة معنًى للحديث عن إخلاصٍ لآرتو، ولشيء تمكن دعوته بـ «رسالته» (هذا المفهوم الذي يخونه منذ الآن)، فإن مضَاءً ملتحماً، ودقيقاً وصبوراً وحاذقاً، في العمل الهدميّ، وحدّة مقتصدة تستهدف جيداً القطع الرئيسية من آلة لا زالت شديدة المتانة، هُما ما يفرض نفسه اليوم، أكثر بكثير من الاستنفار العام للفنون والفنانين، ومن الهياج والإثارة المرتجلة تحت عين البوليس الساخرة المطمْأنة.

٤ــ كل مسرح إبعاد (أو تغريب) Théâtre de distanciation ، فلا يفعل هذا المسرح سوى أن يؤكد، بإلحاح جدليّ وثِقَلٍ منهجيّ، عدم مساهمة النظارة (بل وحتى مخرجي المسرح وممثليه) في الفعل الخلاّق والقوة المندلعة التي تشقّ فضاء المشهد بكامله. وهو يظل أسيراً لمفارقة كلاسيكية، ولـ «هذا المثال الأوربّي

---

(١) بخصوص المسرح الشامل، يراجع المجلد الثاني، ص: ٣٣ــ ٣٤. وتأتي هذه الموضوعة مصحوبة غالباً بتلميح الى المساهمة (المسرحية) من حيث هي «عاطفة مكترثة»: نقد التجربة الجمالية من حيث هي عدم اكتراث. وهي تذكرنا بنقد نيتشه للفلسفة الكانطية للفنّ. وهذه الموضوعة، سواء عند نيتشه وآرتو، لا تتعارض مع قيمة المجّانية اللعبيّة في الخلق الفني. بل العكس تماماً هو الصحيح.

للفن» الذي «يهدف الى قذف المخيلة في موقف منفصل عن القوّة، والذي يُعاين تأجّجها على المسرح فحسب» (IV، ص: ١٥٠)، ومنذ أن يصبح «المشاهد في مسرح القسوة في الوسط، فيما يحيطه المشهد إحاطة» (IV، ص: ١٩٨)، فإن مسافة النظرة لن تعود خالصة، ولن يعود بإمكانها التفلّت من كلية الوسط الحسّي. ان المشاهد المستَمر (في المشهد) لن يعود بإمكانه **أن يبني** استعراضه وأن يمنحه لذاتهِ كموضوع. ولم يعد ثمة في الحقيقة من استعراض ولا مُشاهد، وانما ثمة: **عيد**. (IV، ص: ١٠٢). ان جميع الحدود التي كانت تَشقّ المسرح الكلاسيكي (الممثَّل. الممثّل، المدلول/ الدال، المؤلف/ المخرج/ الممثلون/ النظارة، المسرح/ الصالة، النص/ التنفيذ، الخ)، لم تكن الاّ ممنوعات أخلاقية — ميتافيزيقية، تجاعيد، تقطيبات، تكشيرات، وأعراضاً للخوف من خطورة العيد. أما في حيّز العيد المفتوح بفعل الحزن، فإن مسافة العرض لن يكون بإمكانها الانبساط. ويعمل عيد القسوة على رفع الحواجز والمتاريس المسرحية أمام «الخطر المطلق» الذي «ماله من قرار» (ايلول (سبتمبر) ١٩٤٥): «يلزمني ممثلون هم على المسرح كينونات بشريّة قبل كل شيء، أي أنهم لا يخافون في المشهد من الاحساس الحقيقي الذي توفره طعنة سكين، ولا من القلق الذي يكون حقيقياً لديهم بنحو مطلق، قلق ولادة مفترضة. ان مونيه — سولي Monnet-Sully يعتقد بما يفعل على الخشبة أو يوفر انطباعاً بذلك، ولكنه يعرف نفسه محمياً بمتاريس مقدمة المسرح، أما أنا فسوف أحذف المتاريس..» (رسالة الى روجيه بلان). بإزاء العيد الموصوف من قبل آرتو على هذا النحو، لا يمكن الاّ أن نبتسم لدى ذكر الـ happening (٥) إن الاخير قياساً لمسرح القسوة، لهو أشبه ما يكون بكرنفالات مدينة نيس Nice بإزاء اسرار ايلوسيس (٥٥). وهذا نابع من أنّ «الهابننغ» يتمسك، خصوصاً باحلال الاشارة

---

(٥) يستخدم الفرنسيون هذه المفردة بصيغتها الانكليزية، وهي تعني «**الحدث**»، وتشير الى ممارسة انتشرت في الولايات المتحدة في السنوات الأخيرة، قوامها عروض جماعية في الشارع تعتمد في جانبٍ كبيرٍ منها على العفوية والارتجال اللامتوقع (م).

(٥٥) Eleusis: ميناء اليونان القديمة، وموطن اسخيلوس؛ كان الاغريق يجتمعون فيها سنوياً ليتلقوا **أسرارها** الآتية من عبادة زراعية بدائية وصلت عبر «الأورفيوسية» واحتلت مكانة مهمة في الديانة الإغريقية (م).

السياسية محلّ الثورة الشاملة التي نادى بها آرتو. ان على العيد أن يكون **فعلاً** سياسياً. **وفعل** الثورة السياسي هو (فعل) مسرحيّ.

٥ــ كل مسرح غير سياسي. فنحن نقول بوضوح أن على العيد أن يكون **فعلاً** سياسياً، وليس الايصال البليغ، التربوي، التي تم تهذيبه بنحو يقل أو يكثر، لمفهوم أو رؤيا سياسية ــ أخلاقية للعالم. ولدى تفكيرنا ــ وهذا ما لن نستطيعه هنا ــ بالمعنى السياسي لهذا الفعل وهذا العيد، وكذلك بصورة المجتمع التي تؤجج رغبة آرتو، فإننا، بغية التوكيد على الاختلاف الأعظم داخل التقارب الاعظم ذاته بين الكاتبين (آرتو وروسو)، أقول اننا سنكون محمولين على الإشارة الى ما كان يثير لدى روسّو نقد الاستعراض الكلاسيكي والارتياب ازاء **المَفْصَلَة** في اللغة، ويدفعه للمطالبة بإحلال العيد الشعبيّ محل العرض؛ وطرح نموذج للمجتمع الحاضر كلياً بازاء ذاته، في ضرب من المجتمعات الصغيرة التي تحيل كل رجوع الى العرض، في اللحظات الحاسمة من الحياة، ليس فقط لا مجدياً، وإنما مشؤوماً كذلك. الرجوع الى التمثيل، الى التعويض، الى الايفاد بالمعنى السياسي والمسرحي للكلمة. ويمكن اثبات هذا بصورة مشخصة: **فالممثل** بمعنى عام ــ مهما كان ما يمثله ــ هو ما كان روسو يرتاب منه بشدّة في «**العقد الاجتماعي**» مثلما في «**رسالة الى السيد دالمبير**»[٥]، حيث نراه يقترح إبدال العرض المسرحي بأعياد جماهيرية بلا معارض ولا استعراضات؛ بـ «لا شيء موفّرٍ للرؤية اطلاقاً»، حيث يصبح النظارة أنفسهم الممثلين: «لكن ما ستكون موضوعات هذه العروض؟ لا شيء اذا ما شئنا... اغرزوا وسط الساحة عموداً مكلّلاً بالأزهار، واجمعوا الشعب، فسترون عيداً. افعلوا ما هو أفضل من هذا: أدعوا النظارة الى عرض، اجعلوا منهم أنفسهم الممثلين».

٦ــ كل مسرح أيديولوجي، وكل مسرح ثقافة أو إيصال أو **أداء (أو تأويل)** interprétation (بالمعنى الشائع للكلمة، بالطبع، وليس بمعنى نيتشه).

---

(٥) "Lettre à M. d'Alembert" ويحمل فيها روسو على دالمبير، وهو من معاصريه، فيلسوف وكاتب وعالم رياضيات، وأحد واضعي الأنسكلوبيديا مع ديدرو Diderot (م)

مسرح يسعى الى ايصال محتوى، أو رسالة (مهما كانت طبيعة هذه الرسالة سياسية أو دينية نفسانية أو ميتافيزيقية، الخ)، تطرح للقراءة معنى خطاب معين تتلقاه جملة **مستمعين**[1]، وهو معنى لا يكون قادراً على استنفاد نفسه مع **الفعل والزمن الحاضر** للمشهد، ولا على الاختلاط معه، معنى يمكن في النهاية تكراره بدون المشهد. ونحن نلمس هنا ما يبدو على أنه الجوهر العميق لمشروع آرتو، وقراره التاريخيّ — الميتافيزيقي. **لقد أراد آرتو أن يمحوَ التكرار بوجه عام**. كان التكرار يمثل الداء بالنسبة اليه ويمكن أن ننظم قراءة كاملة لنصوصه انطلاقاً من هذا المركز. التكرار يفصل القوة عن نفسها، وكذلك الحضور والحياة. وهذا الفصل هو الحركة الاقتصادية الحاسمة لما يختلف من أجل أن يحفظ نفسه عمّا يدّخر الإنفاق ويستسلم للخوف. هذه القدرة التي يتمتع بها التكرار هي التي سيّرت كل ما أراد آرتو تحطيمه وهي تتمتع بأسماء شتى: الله، الوجود، الديالكتيك. الله هو الأبدية التي يتواصل موتها بلا نهاية، والتي لا يفتأ موتها، كاختلاف وكتكرار في الحياة، يهدّد الحياة. ان ما يجب أن نخشاه ليس الله الحي، وإنّما الله الميت. الله هو الموت. «ذلك أن اللّانهاية نفسها موت / اللانهاية اسم لميت/ ليس ميتاً». ومنذ أن يكون تكرار، يكون الله حاضراً هنا، ويتدعم الحاضر ويحفظ نفسه، أي يغيب عن ذاته. «ليس المطلق وجوداً (كوناً) وهو لن يكون كذلك اطلاقاً، لأنه لا يصبح وجوداً الاّ بجُرْمٍ مرتكبٍ ضدّي، أي بانتشاله إيّاي وجوداً طاب له يوماً أن يغدو إلّهاً حين لم يكن هذا ممكناً. حيث لا يتجلى الله مرة واحدة أبداً، بما أنه يتجلى بقدر الكمية اللامتناهية

---

(١): ليس مسرح القسوة استعراضاً بلا نظارة فحسب، إنه كذلك كلام بلا مستمعين. يقول نيتشه: «لا يتمتع الانسان الخاضع للإثارة الديونيزوسية ولا الجَمْهَرة المنفجرة (في العيد) بأي مستمع توصل إليه شيئاً ما، في حين يفترض الراوية الملحميّ والفنان الأبوليّ (نسبة الى أبولون) تمتعها بمثل هذا المستمع. على العكس تماماً، إن من الخصائص الأساسية للفن الديونيزوسيّ، أنه لا يعبأ بالمستمع، ولا يَفْقَه خادم ديونيزوس المتحمّس إلّا أقرانه، مثلما قلت من قبل. ولكن اذا افترضنا وجود مثل هذا المستمع الذي يتابع واحدة من هذه الاندلاعات المتكاثرة (بالعدوى بين الحضور)، اندلاعات الإثارة الديونيزوسية، فلنا أن نتوقع له مصير بونتيه Penthée ذاته المنتهك المتطفّل الذي كشف الجمع السكران قناعه، ومزّق جسده ..» ولكن الأوبرا، وفقاً لأوضح الشهادات، أنما تبدأ من هذا الطموح لدى المستمع في **أن يفهم ما يقال**. ماذا؟ أتكون لدى المستمع من مطامح؟ وهل ينبغي أن يُفهم ما يقال؟».

لمِرّات الأبدية، من حيث هو لا نهائية المرات، ولانهائية الأبدية، وهذا هو ما ينتج الديمومة» (١٩٤٥). اسم آخر للتكرار التمثيليّ: الوجود L'Etre. الوجود هو الشكل الذي يتاح للتعددية اللامتناهية لأشكال وقوى الحياة والموت أن تختلط عبره بعضها ببعض، بلا نهاية، وأن تتكرر في الكلمة. إذْ ما من كلمة ولا من إشارة عموماً إلاّ وتكون مشادة على إمكانية تكرارها. وإشارة لا تتكرر، ولا تكون منقسمة، بعد، في «مرّتها الأولى»، بالتكرار، ليست حقاً بإشارة، ولا بد أن تكون الإحالة الدالة (الصيغة التي تمنح دلالة ما) مثالية الطبيعة — وليست المثالية سوى الساطة المضمونة في التكرار — لكي تحيل الى الشيء ذاته كل مرة. لهذا فالوجود هو الكلمة الأساسية للتكرار الأبدي، وانتصار الله والموت على الحياة. فمثل نيتشه تماماً (في **مولد الفلسفة**... مثلاً) يرفض آرتو إخضاع **الحياة للوجود** ويقلب النظام النَسَبي: «الحياة أولاً، ووفقاً للروح، أما مشكلة الوجود فهي ناتجة» (١٩٤٥)، «ما من عدوّ للجسد الإنساني كالوجود» (١٩٤٧). ونجد بعض نصوص آرتو غير المنشورة وهي تعلق أهمية على ما يدعوه آرتو بماوراء — الوجود l'au-delà de l'être (١٩٤٧)، متلاعباً هكذا بهذا التعبير لأفلاطون (الذي لم تفت آرتو قراءته)، على طريقة نيتشه. وفي النهاية فالديالكتيك هو الحركة التي يتم عبرها احتواء الانفاقْ في الحضور، إنه اقتصاد التكرار. اقتصاد الحقيقة. فالتكرار

---

(٥): ١ — واضح أن الإنفاق la dépense مفهوم هنا بالمعنى الذي سيشيع في الكتابات المعاصرة بعد باتاي Bataille وآرتو، بعد نيتشه، والذي يعني استهلاك الكائن لنفسه استهلاكاً ضرورياً وبلا حدود. ضمن حركة كرمٍ لاعبٍ لا متحسِّب. إنه الذهاب الى أقصى الممكن» كما يعبر باتاي (في «التجربة الباطنية».

٢ — لا أدري إن كان من الضروري الإشارة الى أن التحامل الذي يلاحظه القارىء في هذه الدراسة، على لسان ارتو مثلما على لسان دريدا، على مفاهيم **كالانسان والحقيقة**، لا تتجه الى فكرة «الإنساني» وإنما الى فكرة الانسانويّ، كما تمّ تثبيتها أو فرضها في تاريخ كامل من الميتافيزياء، وبقية انعكاساتها حتى فيما يدعى بالعلوم الانسانية؛ وليس الى فكرة الحقيقة، بما هي، وإنما كما صوّرتها المركزية — العِرْقية الغربية، والتي سمحت بالظهور والهيمنة، للكثير من القيم والاعتبارات والممارسات المنغلقة والمتعالية، بل، الاستعباديّة؛ هذه المفاهيم والقيم التي سيعمل الفكر النقديّ، ابتداءً من نيتشه حتى فوكو ودريدا ودولوز (تراجع كلمة المترجم في نهاية الملف) على رَجّها والتي يقول فوكو بشأنها: «إن الانسان الذي نريد الانتهاء منه هو إنسان الفلاسفة» (حواره الشهير مع النوفيل ليتْرير».

←

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يوجز (يختزل) السلب، ويستقبل ويحفظ الحاضر الذي تم تمريره كحقيقةٍ وكمثال. الحقيقي هو ما يسمح بتكراره دائماً. وعلى اللاّ— تكرار، أو الإنفاق الحاسم الذي لا رجوع فيه، والذي يستهلك الحاضر في المرة الواحدة، أن يضع حدّاً للإنشائية الخائفة، للأنطولوجيا المتعذرة التحديد، وللديالكتيك. و«الديالكتيك [نوع من الديالكتيك]هو الذي ضيّعني» (١٩٤٥).

الديالكتيك هو الذي ضيّعنا كلنا، لأنه هو ما **يواصل العمل** دائماً مع رفضنا مثلما مع توكيدنا. إن رفض الموت كتكرار، يعني التوكيد على الموت كإنفاق حاضر وبلا رجوع. والعكس صحيح. إنه مخطط يطارد التكرار النيتشوي للتوكيد. الإنفاق الخالص، الكرم المطلق الذي يهدي وحدانية الحاضر للموت، ليجعل الحاضر يتبدّى كما هو، (هذه حركة) بدأت، من زمانٍ، الرغبة بحفظ حضور الحاضر؛ إنها فتحت، من قبل، الكتاب والذاكرة، فتحت فكرة الوجود من حيث هو ذاكرة. وعدم الرغبة بحفظ الحاضر يعني الرغبة بحفظ ما يشكل حضوره القاتل الذي هو لا يُعوّض، ما لا يتكرر فيه. الاستمتاع بالاختلاف المحض. هذه، مختزلة الى مخططها (الباهت)، بوتقة تاريخ الفكر الذي يفكّر ذاته، منذ هيغل **Hegel**.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإمكانيّة المسرح هي البؤرة المحتومة لهذا الفكر الذي يعكس التراجيديا كتكرار. ما من محل آخر يكون تهديد التكرار منظماً فيه أكثر من المسرح. وما من محلٍّ آخر نكون فيه على مثل هذا القرب من المشهد كأصلٍ للتكرار، وعلى هذا القرب من التكرار البدائي الذي سيتعيّن محوه، وذلك بفصله عن ذاته، مثلما عن قرينه: وذلك

٣— إذا كانت بعض مقاطع هذه الصفحة والصفحات التي تليها تتصف بشيء من الغموض فلأن دريدا، في محاولة لدفع تجربة آرتو الى حدودها الفلسفية الأخيرة، يدفع الى العمل، دفعة واحدة، مفاهيم أساسية وكثيرة التردد في فكره، **كالتكرار** la répétition **والاختلاف** la différence (يكتبها هو: la différance) **والنفي** la négation **والتوكيد** l'affirmation **والغياب** l'absence وما إليها، ستكون ترجمات أخرى لنصوص أخرى له، وشروح لها هي الكفيلة بإيضاحها، وهذا ما نأمل أن نتمكن نحن أو مهتمّ آخر بتحقيقه في المستقبل. وربما سنجد أنفسنا مضطرين هنا الى فركها فركاً (مثلما يقال) لتحرّرنا من ذكرة أولى منها (م.)

ليس بالمعنى الذي كان آرتو يتحدث به عن «**المسرح وقرينه**»[(١)]، وإنما بوضعنا إصبعنا، على هذا النحو، على هذه الثنيّة، على هذا الازدواج الداخليّ الذي يسرق من المسرح والحياة الخ، الحضور البسيط لفعلها الحاضر، في حركة التكرار التي لا يمكن ردعها. «المرة الواحدة»، هذا هو لغز ما لا ملك لا معنًى ولا حضوراً ولا مقروئية. في حين ان عيد القسوة لا يمكن أن يحدث بالنسبة لآرتو الاّ **مرة واحدة**. «لندعْ للحمقى، نقد النصوص، ولعلماء الجمال نقد الاشكال، ولنعترفْ بأن ما قيل لا يستحق أن يقال مرتين ولا يحيا مرتين. ان كل كلامٍ منطوقٍ لهو ميت، ولا يؤثر الاّ في لحظة نطقه. وان شكلاً مستخدماً لا يعود صالحاً ولا يدعونا الاّ للبحث عن شكلٍ آخر سواه. المسرح هو المحل الوحيد في العالم الذي لا تبدأ فيه حركة معينة مرتين» (IV، ص: ٩٠). هذا ما يبدو في الحقيقة: إن العرض المسرحيّ مُتَنَاهٍ، ولا يدع وراءه، وراء راهنيّته، أيّ أثرٍ أو شيء يمكن حمله. انه ليس كتاباً، ولا عملاً، ولكن طاقة، وهو بهذا المعنى الفن الأوحد للحياة. «ان المسرح يُعلّم، بالضبط، عدم جدوى الفعل الذي ما أن نقوم به حتى لا يعود ممكناً القيام به مرّة ثانية، والفائدة العظمى للحالة اللامستخدمة من قبل الفعل، والتي ما أن يتم **عكسها** حتى تولّد التسامي». (ص: ٩٩) بهذا المعنى، سيكون مسرح القسوة هو فنّ الاختلاف وفنّ الإنفاق، بلا اقتصاد ولا تحفظ، بلا رجوع ولا تاريخ. حضور خالص مثلما هو الاختلاف خالص. ويجب أن يكون فعله منسيّاً، منسياً بنحو فاعل. أي ان ما يجب هنا هو العمل على تطبيق **النسيان الفاعل** الذي يتحدث عنه المقال الثاني من «**علم اصل الأخلاق**». **la généalogie de la morale** (لنيتشه)، الذي يوضح لنا «العيد» أيضاً، و«القسوة».

إن لِقَرف آرتو من الكتابة غير المسرحية، المعنى، ذاته. ولا يصدر هذا القرف،

---

(١): يرد في رسالة آرتو الى جان بولان J. Paulhan (٢٥ كانون الثاني (يناير) ١٩٣٦)؛ «أعتقد أنني وجدت العنوان الملائم لكتابي، إنه... «**المسرح وقرينه**» **le théâtre et son double** لأنه اذا كان المسرح يزدوج الحياة فإن الحياة تزدوج المسرح الحقيقي... وسيردّ هذا العنوان على قرائن المسرح التي اعتقدت العثور عليها منذ عدد من السنوات: الميتافيزياء، الطاعون، القسوة... إن اتحاد الفكر والحركة والفعل إنما يتحقّق في المشهد بالذات» (V، ص: ٢٧٢ — ٢٧٣).

مثلما في فيدرا Phèdre (افلاطون) عن الجسد، عن العلامة الحسية أو الذاكرية أو ما تحت الذاكرية، التي تكون خارجية على اندراج الحقيقة في الروح، وانما، على العكس، عن الكتابة من حيث هي موضع للحقيقة العقلانية، ما يشكل آخر الجسد الحيّ، والمثالية والتكرار. ان افلاطون ينتقد الكتابة كجسد، وآرتو ينتقدها كامّحاء للجسد، وللحركة الحية التي لا تحدث الاّ مرة واحدة. الكتابة هي حيّز التكرار وإمكانه بوجه عام. لهذا «يجب أن ننتهي من هذه الخرافة، خرافة النصوص والشعر **المكتوب**. ان الشعر المكتوب لا يهمّ الاّ مرة واحدة ولنحطّمه بعد ذلك» (IV، ص: ٩٣— ٩٤).

إننا إذْ نعدّد، على هذا النحو، موضوعات عدم الوفاء لآرتو، فإننا نفهم كم يظل الوفاء (له) مستحيلاً. وليس في العالم اليوم من مسرح واحد يستجيب لرغبة آرتو، وما من مجال هنا لنستثني محاولات آرتو نفسه. وكان هو يعرف هذا أفضل من سواه: فـ «نحو» (بمعنى علم قواعد **grammaire**) مسرح القسوة الذي كان يقول إنه «نحو يتعيّن إيجاده» سيظل، دائماً، الحدّ الذي يتعذّر النفاذ إليه، لعرض لا يشكل تكراراً، لإعادة— تقديم تكون حضوراً كاملاً، لحاضر لا يكرر ذاته، أي لحاضر خارج الزمن، أي لا— حاضر. ان الحاضر لا يمنح نفسه كما هو ولا يتجلّى، ولا يقدم نفسه كحاضر، ولا يفتتح مشهد الزمن أو زمن المشهد الاّ باستقباله اختلافه الداخليّ الخاص، والاّ في الثنية الداخلية لتكراره الأصلي، أي في التمثيل (العرض) في الديالكتيك.

وكان آرتو يعرف هذا جيداً. انه يقول: «... نوع من الديالكتيك...»، لأننا اذا ما فكرنا بأفق الديالكتيك كما ينبغي، خارجاً عن هيغليانيّة متعارف عليها، فربما كنا سنفهم أنه الحركة اللامحدّدة للتناهي، لوحدة الحياة والموت، للاختلاف، للتكرار الأصلي، أي لأصل التراجيديا كغياب للأصل البسيط. بهذا المعنى، فالديالكتيك هو التراجيديا، والتوكيد الوحيد الممكن ضد الفكرة الفلسفية أو المسيحية فكرة الاصل الخالص، ضد «عقلية البدء»: «ولكن عقلية البدء لم تكف عن أن تدفعني لارتكاب الهفوات، وأنا لم أكفّ عن حلّ نفسي عن عقلية البدء التي

هي العقلية المسيحية...» (ايلول (سبتمبر) ١٩٤٥). ان التراجيدي ليس هو استحالة التكرار وانما ضرورته.

وكان آرتو يعرف أن مسرح القسوة لا يبدأ ولا يكتمل في صفاء الحضور البسيط وإنما في التمثيل، في «الزمن الثاني للخليقة»، في صراع القوى الذي لم يكن ممكناً أن يكون صراع الأصل البسيط. ويمكن، بلا شكٍّ، للقسوة أن تشرع بممارسة نفسها هنا، ولكن عليها أيضاً أن تسمح بأن تُبْدأ عبر ذلك. فالأصل مشروعٌ دائماً. وهذه هي سيمياء المسرح: «ربما كان أحد سيسألنا، قبل آن نذهب بعيداً، أن نحدد ما نفهمه بالمسرح النموذجيّ أو البدائي. هنا، نحن ندخل في لبّ المسألة، وفي الواقع، فإذا طُرِحَ سؤال أصول ومبعث وجود المسرح (أو ضرورته الأولية)، فإننا سنجد، ميتافيزيقيا، من جهة تَمْدِيةً، أو بالأحرى مخارجةً لضَرب من مأساةٍ جوهريّة ربما كانت تحتوي، بصورة وحيدة ومتعددة في الوقت ذاته، على المبادىء الجوهرية لكل مأساة، مبادىء موجّهة، من قبل، بذاتها، ومقسّمة، ليس بما فيه الكفاية لاكتساب هيئة مبادىء، ولكن بنحو كاف لتحتوي، بصورة جوهرية وفاعلة، أي ملأى بالحمولة، على آفاق لامتناهية للصراعات. ان تحليل مثل هذه المأساة فلسفياً ليس ممكناً، واذن فليس لنا أن نحللها إلاّ شعرياً.. وهذه المأساة الجوهرية كما نعرف تماماً قائمة، وهي صورة شيء أكثر حذاقةً من الخليقة ذاتها، شيء يجدر حقاً تقديمه كنتيجة **إرادة** عارية ــ **ودونما صراع**. ويجب الاعتقاد أن هذه المأساة الجوهرية، التي كانت في أساس جميع **الأسرار الكبرى**، تقترن بالزمن الثاني للخليقة، زمن الصعوبة **والقرين**، زمن المادة واغتلاظ الفكرة، (اكتسابها غلاظةً وسُمْكاً). ويبدو أنه حيث تحكم البساطة والنظام، لا يمكن أن يكون ثمة مسرح ولا مأساة، وأن المسرح الحقيقي ينشأ كالشّعر، لكن بطرق مغايرة، من فوضويّة تنظّم ذاتها...» (IV، ص: ٦٠، ٦١).

وإذن فالمسرح البدائيّ والقسوة يبدآن، هما أيضاً، بالتكرار. ولكن اذا لم تكن فكرة المسرح اللاّ تمثيليّ، فكرة المستحيل، لتساعدنا في تنظيم الممارسة المسرحية، فإنها ربما كانت تمكننا من التفكير بأصلها، ما يسبق ولادتها، وبحدّها، ومن التفكير بمسرح اليوم انطلاقاً من انفتاح تاريخه وفي أفق موته. هكذا تسمح طاقة

المسرح الغربي بتحديدها في إمكانها، هذا الإمكان الذي ليس حادثاً وانما هو بالنسبة لكل تاريخ الغرب مركز تأسيس وموضع مُبْنِين. ولكن التكرار يتجاوز المركز والموضع، ويفترض بما جئنا على قوله، الآن عن إمكانه أن يمنعنا عن الكلام على الموت من حيث هو **أفق** والولادة من حيث هي **انفتاحُ** ماضٍ.

لقد توقّف آرتو عند النقطة الأقرب من الحدّ: إمكانية استحالة المسرح الخالص. إن الحضور، ليكون حضوراً وحضوراً بازاء— ذاته، كان قد بدأ يتمثل منذ البدء، ويُباشَر منذ البدء. التوكيد نفسه عليه أن يبدأ في تكراره. وهذا ما يعني أن قتل الأب، الذي يفتح تاريخ التمثيل وحيز التراجيديا، قتل الأب الذي يريد آرتو أن يكرره، عموماً، عند النقطة الأكثر قرباً من الأصل ولكنه **مرةً واحدة**، هذا القتل ليس له من نهاية وهو يتكرر بلا انتهاء. انه يبدأ بتكرار نفسه. وهو يبدأ في تعليقه الخاص، ويترافق بتمثيله الخاص. وبهذا فهو يمّحي ويصادق على القانون الذي لحق به الخرق. ويكفي، لهذا، أن تكون ثمة إشارة، أي تكرار. تحت هذا الوجه للحدّ، وفي حدود كونه أراد إنقاذ صفاء حضورٍ بلا اختلافٍ داخليّ ولا تكرار (أو، وهذا ما يعود، بتعارضٍ، إلى الشيء ذاته، حضور يتمتع باختلافٍ خالص[1])، فإن آرتو قد رغب أيضاً باستحالة المسرح، وأراد أن يمحو المشهد نفسه، وألاّ يرى ما يحدث في موضعيةٍ مسكونةٍ أو مستحوذٍ عليها من قبل الأب، وخاضعةٍ لتكرار القتل. أليس آرتو هو من يريد اختزال المشهد الأصليّ (المشهد الأعظم) حين يكتب في «**هنا يرقد**» Ci-gît: «أنا، أنطونان آرتو، أنا ابني، أبي، أمي، وأنا»؟

وأن يكون قد توقف عند حدّ الإمكان المسرحي، وأراد، في الوقت نفسه، ان ينتج المشهد وأن يمحوه، فهذا ما كان هو يتمتع بوعيٍ حادٍّ به. لقد كتب في كانون الأول (ديسمبر) ١٩٤٦:

(١): لفرط ما نحاول ادخال (قدر من) الصفاء على مفهوم الاختلاف، فإننا سنقودة الى اللا— اختلاف، والى الحضور المليء: ولهذه الحركة مثقلة بالنتائج لكل محاولة تتجابه مع الضدّية— الهقليانية الإعلامية. ويبدو أننا لا نفلت من هنا إلّا بتفكير الاختلاف خارجاً عن تحديد الوجود كحضور، وخارج مقابلة الحضور أو الغياب، وكل ما ينظمه ويستتبعه هذان المفهومان؛ إلّا بتفكير الاختلاف كتلوّث للأصل، أي كاختلاف في الاقتصاد اللامتناهي للهويّة.

«والآن، سأقول لكم شيئاً، ربما سيدهش الكثيرين[١].
أنا عدوّ
المسرح
وكنت عدوّه دائماً.
بقدر ما أحبّ المسرح،
أكون عدوّه، لهذا السبب ذاته».

وسنرى في الحال بعد ذلك أنه لا يستطيع الاستسلام للمسرح من حيث هو تكرار، ولا التخلّي عن المسرح، من حيث هو لا — تكرار:

«المسرح فيض للأهواء
تحوّلٌ مفزعٌ للقوى
من الجسد
الى الجسد
هذا التحول لا يمكن أن يتحقق مرّتين.
ولا شيء أكثر عقوقاً من نظام الباليّين[١] الذي يقوم
بعد انتاج هذا التحويل مرةً واحدة،
وبدلاً من البحث عن تحويلٍ آخر،
(يقوم) بالرجوع الى نظام المخطاطات خاصّة
لحرمان الصورة النجمية من الحركات المحققة».

المسرح كتكرار لما لا يتكرر، المسرح كتكرار أصلي للاختلاف في صراع القوى، حيث «الشرّ هو القانون الثابت، وما هو خير هو جهدٌ، وقسوةٌ مضافة الى سواها»، هذا هو الحدّ القاتل لقسوة تبدأ من تمثيلها الخاص.

ولأنها بدأت دائماً، فحركة التمثيل ليس لها من نهاية. ولكن يمكن أن نفكر بنهاية ما لا ينتهي. النهاية هي الحدّ الحَلَقيّ الذي يتكرّر داخله تكرار الاختلاف

---

(٥): اعتاد آرتو أن ينثر على هذا النحو حتى كتاباته التي لا تتمتع، مبدئياً، بهيئة القصيدة. وقد حافظنا على نظامه، في المقاطع المستشهد بها، كما هو. (م.)

(٥): تراجع ملحوظتنا السابقة بشأن الباليّين (م.).

دونما انتهاء. أي انها حيّزُ **لعبته**. هذه الحركة هي حركة العالم كلِعَب.» ومن وجهة نظر المطلق فالحياة ذاتها هي لعبة» (IV ، ص : ٢٨٢). هذه اللعبة هي القسوة كوحدة بين الضرورة والمصادفة. «المصادفة هي ما يكون اللانهاية، وليس الإله». (مقطّعات **Fragmentations**) . ولعبة الحياة هذه فنّانة[١] .

التفكير بانتهاء التمثيل (العرض) هو اذن التفكير بالقدرة القاسية (العنيفة) للموت وللعب التي تمكن الحضور من أن يلد بإزاء ذاته، وأن يستمتع بذاته عبر التمثيل الذي يغيب فيه عن ذاته في اختلافه. التفكير بانتهاء التمثيل هو التفكير بالتراجيديّ: ليس كتمثيل للمصير، وانما كمصير للتمثيل. ضرورته المجانية والتي لا قرار لها.

ولهذا، **في** انتهائه، يظل **محتوماً** على التمثيل أن يتواصل.

جاك درّيدا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نقل الدراسة إلى العربية : **كاظم جهاد**

---

(١) نتعرف هنا أيضاً على نيتشه. ونحن نعرف نصوصه. هكذا نراه يقول، متبعاً أثر هيراقليطس: «وهكذا، فكالطفل وكالفنّان. تلعب النار الحيوية أبداً، تبني وتهدم، في البراءة — وهذه اللعبة هي لعبة الأبدية مع نفسها... يقذف الطفل أحياناً لعبته، ولكنه سرعان ما يعاود التقاطها بنزوة بريئة. ولكن ما أن يشرع بالبناء، حتى يعْقد ويصل (شيئاً بشيء) ويُشكّل، مستنداً على قانون وانتظام داخليّ. والكائن الجماليّ هو وحده مَنْ يحمل مثل هذه النظرة على الكون، إنه وحده من يتسلم من الفنان ومن انتصاب العمل الفني تجربة التعددية من حيث أن بمقدوره (هذا السجال) أن يحمل ذاته القانون والحق؛ تجربة الفنان من حيث أنه يقف مُشرفاً على العمل وفي الوقت نفسه داخله، متأملاً إياه وفاعلاً فيه؛ تجربة الضرورة واللعب. الصراع والهارمونية، من حيث أن عليها، كلها، أن تتزاوج لإنتاج العمل الفني».

(الفلسفة زمن التراجيديا الإغريقية)، الأعمال، III ص : ٣٦٧)

تزفيتان تودوروف (T. Todorov)

مقدمة في الأدب الفنطاسي

الإنشاء الفنطاسي

حدّدنا في الفصل الرابع الفنطاسيّ بالنسبة لضربين من الأدب هما: الشعر والأدب الرمزي. وتوصلنا إلى أن الخيال (١) والمعنى المعجمي (٢) لا يرتبطان به، بينما يرتبط هو بالخيال والمعنى المعجمي. وبعبارة أخرى، يُعَدّ هذا التحديد الشرط الضروري لوجود الفنطاسيّ. وبالتالي يمكننا حالياً أن نعدّ تحديده متكاملاً وواضحاً. فماذا يتبقّى علينا القيام به عندما ندرس ضرباً من ضروب الأدب؟

للإجابة عن هذا التساؤل ينبغي أن نتذكّر إحدى مقدّمات تحليلنا التي عرضناها بإيجاز في مناقشتنا الأوليّة (٣). فلقد افترضنا أنّ كل نصّ أدبي إنّما هو بمثابة النظام (٤) أي أن الأجزاء المكوّنة للنصّ الأدبي لا تقوم على علاقات اعتباطية وإنما على علاقات ضرورية. ولا زلنا نذكر جيّداً الإعجاب الذي ناله كوفيي (٥) من قبل معاصريه بعدما أعاد تركيب صورة حيوان وذلك بالاعتماد على الفقرة العظميّة الوحيدة التي كانت في حوزته.

ولعلمنا المسبّق ببنية الأثر الأدبي يمكننا نحن بدورنا أن نعيد تركيب أجزاء الأثر الأدبي وذلك انطلاقاً من معرفتنا بسمة من سماته. والقياس في مثل هذه الحالة يلعب

الفصل الخامس من كتاب: «مقدّمة في الأدب الفنطاسي»

Introduction à la littérature fantastique, ed. Seuil, Paris 1970. "Discours fantastique",

دوراً هاماً على مستوى الضرب الأدبي : فكوفيي نفسه لم يحاول تحديد الحيوان ذاته وانما حاول تحديد جنسه . وإذا قبلنا الفرضيّة السابقة يسهل علينا أن نفهم سبب عدم اكتمال عملنا . إذ لا يمكن أن يثبت أحد عناصر الأثر الأدبي اذا لم تكن بقية العناصر متأثرة به . ولذا ينبغي أن نكتشف الكيفية التي يتمّ بها تأثير اختيار أحد العناصر على غيره من ناحية ثم نبرز انعكاساته [٦] من ناحية أخرى . وإذا كان الأثر الأدبي يكوّن نظاماً بأتمّ معنى الكلمة فيجدر بنا أيضاً أن نستخرج من جميع مستوياته النتائج التي يتميّز بها الخارق والتي تبرز في الإدراك المبهم للقارىء .

وعند طرحنا لهذا المتطلّب ينبغي أيضاً أن نتجنّب المبالغات التي إنقاد إليها عدد لا بأس به ممن كتب في الفنطاسيّ . فلقد رأى بعضهم أن جميع عناصر الأثر الأدبي ضرورية بل وذهبوا أحياناً إلى ذكر أصغر جزئياته . فنجد مثلاً في كتاب بنزولت [٧] حول الفنطاسيّ وصفاً دقيقاً لرواية الرعب [٨] (وهذا الوصف في حدّ ذاته لا يمكن عدّه متميزاً عن غيره) : وهو يذهب في وصفه الى تحديد وجود المصائد وسراديب الموتى ويذكر الديكور القروسطي والشبح وسلبيته ، الخ .. ولا ننفي أن تكون الجزئيات المذكورة حقيقية تاريخياً كما لا نرمي الى نفي وجود تنظيم محكم على مستوى «الدال» [٩] الأدبي الأوّل . إلّا أنه يبدو لنا من الصعب أن نقدّم — في حدود معرفتنا الحالية الضيّقة — تبريراً لتلك الجزئيات . وفي رأينا يفضّل أن تدرس الجزئيات في كل أثر أدبي على انفراد وليس ضمن منحى الضرب الأدبي ككل . وهذا ما يدفعنا الى أن نقصر جهدنا في هذه المرحلة على إبراز العناصر العامة التي نتمكّن من ذكر علّتها البنيويّة [١٠] وبالتالي سوف لا نولي نفس الإهتمام بجميع ظواهر النّصّ بل سنعرض بإيجاز بعض عناصر الأثر الأدبي المتعلّقة بصيغته الفعليّة النحويّة — التركيبيّة [١١] بينما يستقطب المظهر الدلالي [١٢] إهتمامنا إلى آخر مرحلة من دراستنا .

ولنبدأ بذكر الخاصيات الثلاث التي تبرز . بصفة خاصة . الكيفيّة التي تتحقق بها الوحدة البنيويّة [١٣] . وتنتسب الخاصيّة الأولى الى «الخبر» [١٤] والثانية الى «الإخبار» [١٥] .

— وتنتمي الخاصيتان الى الصيغة الفعليّة — والثالثة إلى الصيغة النحوية — التركيبيّة .

١ ــ تتمثّل الخاصية الأولى في طريقة استعمال الإنشاء المجازي[١٦] إذ يتولّد الفوق طبيعي[١٧] عن فهم المعنى المجازي حرفيّاً، وترتبط الصّور البلاغيّة[١٨] بالفنطاسيّ بواسطة علاقات مختلفة ينبغي التمييز بينها.

وكنا قد تطرقنا للعلاقة الأولى في مجرى حديثنا عن «العجيب المبالغ فيه»[١٩] في قصّة «ألف ليلة وليلة»: فأحياناً يجد الفوق طبيعي مصدره في الصورة المجازية[٢٠] بل يُمثّل عادة درجتها القصوى. فانطلاقاً من الثعابين العملاقة والطيور الكاسرة في قصص سندباد ننتقل من المبالغة إلى الفنطاسي. ويستعمل بكفورد[٢١] في قصة «الواثق» الطريقة نفسها بانتظام. فيبدو الفوق طبيعي كامتزاج للصورة البلاغيّة. ونسوق فيما يلي بعض الشواهد المستخرجة من وصف بكفورد للحياة اليومية في قصر الواثق: «يقدّم الخليفة مكافأة جزيلة لمن يتمكّن من فكّ رموز كتابة مبهمة. ولإبعاد العاجزين قرّر الخليفة عقاب الفاشلين بحرق لحاهم إلى آخر شعرة فيها». والنتيجة أن العلماء وأنصاف العلماء ومن ليسوا من هذا الفريق أو ذاك، تقدّموا بشجاعة معرّضين لحاهم للحرق ففشلوا كلّهم في آخر الأمر. ولم يفعل الغلمان شيئاً سوى حرق اللحى. فالتصقت رائحة الشعر المحروق بهم. وانزعجت نساء القصر من ذلك فطالبن بتكليف غير الغلمان للقيام بذلك العمل»[٢٢].

وفيما يلي شاهد آخر على أنّ المبالغة[٢٣] تؤدّي الى الفوق طبيعي: «حكم الشيطان على الخليفة بالظمأ الدائم». ولا يكتفي بكفورد بقوله كأنّ «الخليفة يبتلع كميات هائلة من السائل» بل يذكر مقداراً من الماء يقودنا الى الفوق طبيعي: «عطش فوق طبيعي يتلفه (!)، وكان فمه مفتوحاً مثل القمع ويتقبّل ليلاً نهاراً سيولاً من الماء. وكان الجميع يسرعون لملء الأقداح الكبيرة من الحجر البلوري، فيقدّمونها له كلما إجتاحته الرغبة في الشرب ولكنّ جهودهم لم تكن تناسب رغبته الجامحة. فكثيراً ما كان الخليفة ينبطح أرضاً ليلعق الماء السائل»[٢٤].

وأجود الشواهد المعبّرة في رأينا عن إنتقال المبالغة إلى الفوق طبيعي هي مثال الهندي الذي انقلب الى كرة. ويتمّ الحدث كالتالي: «شارك الهندي الذي هو عبارة عن نصف شيطان متنكّر، في وليمة قدّمها الخليفة، غير أنّه أساء التصرّف. فاغتاظ الخليفة لسوء تصرّفه ولم يتملك أعصابه فقذفه ركلاً خارج المنصّة ثم لحقه ضارباً إياه

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ضرباً حثيثاً جعل الحاضرين في الديوان يتصرّفون مثله . فتطايرت الأقدام في الهواء . وما أن يركله الواحد مرّة حتى يشعر بالحاجة الى إعادة ضربه . أما الهندي فكان طيّعاً واستغلّ قصر قامته فتكوّر على نفسه ، فازدادت ركلات مناوئيه الذين لاحقوه في كل مكان بعناد غريب.

وأخذت الكرة (=الهندي) تتدحرج من شقّة إلى أخرى ومن بيت لآخر جارفة وراءها كل من يعترضها»[٢٥] . وهكذا ننتقل من العبارة «تكوّر» الى تحوّل حقيقي (وإلّا كيف يمكننا أن نتصوّر التدحرج من شقّة لأخرى؟) . ويتّخذ اللحاق بالهندي بدوره أبعاداً عملاقة: فبعد اجتيازه القاعات والبيوت والمطابخ والحدائق وأسطبلات القصر أخذ أخيراً طريق الساحات. أما الخليفة — وكان أكثرهم حماساً — فكان يلحقه عن كثب ويركله قدر استطاعته . وأدّى حماس الخليفة الى أن عرّض نفسه لركلات قُصِد بها الهندي (...) وكانت مشاهدة هذه الكرة الجهنّميّة كافية لجعل المرء يلحق بها. حتى المؤذنين أنفسهم . رغم أنّهم لم يروها عن كثب — فقد نزلوا من مآذنهم والتحقوا بالحشد. وتفاقم الحشد ولم يبق في بيوت سامراء سوى العجّز والمقعدين والمحتضرين والرّضّع الذين أهملتهم مرضعاتهم في عجلة للّحاق بالحشد(...) وأخيراً — بعد أن مرّ الهندي اللعين المكوّر بالشوارع ،والساحات العامة، ترك المدينة مقفرة وسلك طريق سهل كاتول ودلف الى الوادي في أسفل جبل الينابيع الأربعة»[٢٦] .

ويظهر لنا المثال السابق في حد ذاته علاقة ثانية بين الصّور البلاغيّة والفنطاسي : فمن الذي يحقق المعنى الحقيقي للعبارة المجازية؟ ولقدوجدنا في مطلع قصّة : فيرا»[٢٧] شاهداً على مثل هذه الحالة : فهي تستعمل حرفيّاً العبارة «الحب أقوى من الموت» . ويعتمد بوتوكي[٢٨] الطريقة نفسها. وفيما يلي حلقة من قصّة لندولف فيريرا[٢٩] : «كانت المرأة المسكينة وابنتها تستعدّان لتناول وجبة العشاء عندما رأت فجأة إبنها يدخل ، فسألته هل ستأتي بلنكا لتناول العشاء معهم ، علماً بأنّ بلنكا ، حبيبة لندولف ، قد قتلها خاله. فقال الابن : ليتها تأتي فتحملك أنتِ وأخاك وجميع عائلة ذمبي الى جهنّم. فجثت الأم على ركبتيها وقالت : «اللّهم اغفر له شتائمه» . وفي هذه الآونة نفسها انفتح الباب بعنف وتراءى فيه شبح باهت اللون

مزّقته طعنات خنجر ويشبه شبهاً مرعباً بلنكا». وهكذا نرى أنّ الشتيمة التي كان معناها الأول غير مدرك. قد آستعملت هنا حرفياً.

ويوجد آستعمال ثالث للصّور البلاغية يهمّنا أكثر من غيره. في الحالتين السابقتين كانت الصورة هي المصدر بل أساس العنصر الفوق طبيعي [٣٠]، والعلاقة بين الصورة والعنصر الفوق طبيعي علاقة تزمنيّة [٣١]. أما في الحالة الثالثة فتكون العلاقة تزامنية [٣٢]: أي أنّ الصورة والفوق طبيعي موجودان على مستوى واحد وعلاقتهما ببعضهما ليست اشتقاقية [٣٣] وإنّما وظائفية [٣٤]: وهنا يُسبق تجلّي العنصر الفنطاسي بسلسلة من المقارنات والعبارات المجازيّة ــ أو قل العبارات الإصطلاحية [٣٥] الشائعة الاستعمال في اللّغة المتداولة التي يشير استعمالها الحرفي الى حدث فوق طبيعي: ويحدث الفوق طبيعي فعلاً في آخر القصّة. وهناك شواهد كثيرة على هذه الظاهرة نذكر من بينها ما حوته قصّة «الأنف» [٣٦] وقصّة «فينوسة الجزيرة» التي كتبها ماريميه [٣٧]. في القصّة الثانية يقع الحدث الفوق طبيعي بعودة الحياة لتمثال يقتل عروساً جديداً في عناقه له، إذ قد تهوّر العروس بوضعه في إصبع التمثال خاتم الزواج. ويهيأ القارىء للحدث اعتماداً على استعمال العبارات المجازيّة كالآتي: «يصف أحد الفلاحين التمثال بقوله: يحدّق التمثال فيك بعينين كبيرتين فاغرتين... كأنّه يمعن فيك النظر» (ص ١٤٥). والقول بأن الحياة تبدو في عيني التمثال [٣٨] أمر تافه في حدّ ذاته ولكن هذه التفاهة تهيئنا إلى الإحساس بوجود حيويّة حقيقيّة فيه. في موضع آخر من القصّة نجد تفسير العروس الجديد لعدم رغبته في أن يرسل أحد الناس ليأتيه بالخاتم الذي تركه في إصبع التمثال: «فكيف سيحكم الناس هنا على شرود ذهني؟... إنّهم سيلقبونني بزوج التمثال...» (ص ١٦٦)؛ وهذه أيضاً عبارة مجازيّة بسيطة.. لكنها تؤدّي بنا في آخر القصّة إلى معاينة تصرّف التمثال وكأنّه فعلاً «زوجة» ألفونس. وإثر وقوع الحادث. يصف الراوي جثمان ألفونس على النحو التالي: «نزعت عنه قميصه فشاهدت على صدره أثراً أكهب يمتدّ فوق أضلعه وظهره. كأنّ ألفونس قد قيّد في حلقة من حديد» (ص ١٧٣). ونلاحظ أن الراوي قد استعمل هنا الأداة «كأنّ» إلّا أن التأويل الفوق طبيعي يقترح علينا في الحقيقة ما حصل فعلاً. ويصدق هذا على ما جاء في رواية الزوجة

بعد الليلة المشؤومة : « دخل أحدهم وبعد حين صرّ السرير كأنه أثقل بوزن جسيم » (ص ١٧٥). فمن الواضح أن العبارة المجازية تستعمل باستمرار بواسطة صيغة تكييفيّة[٣٩] من قبيل : « كأنّ » . « قد يلقبونني » ، « يبدو » ، « كأنّما » .

والجدير بالذكر أن ماريميه لا يختص وحده بهذه الطريقة في التعبير بل نجدها تقريباً عند جميع من كتب في الفنطاسي . فنودي يصف في قصّة « إيناس دي لاسيبرا »[٤٠] ظهور شخصية غريبة — ينبغي أن نعتبرها شبحاً — كالتالي : « لم يبق شيء في هذه الشخصيّة التي قد انتسبت للتراب... » (ص ٦٨٢) : فهو يتحدّث ، في الحقيقة ، عن الشبح الذي يعاقب في « الأسطورة »[٤١] أعداءه بوضعه يداً محرقة على صورهم . ماذا يفعل إيناس بالتحديد؟. « يقول إيناس : — هذا هو الشيء الحسن ! ويحوق بذراعيه عنق سارجي (أحد المجرمين) ويضع من حين لآخر على قلبه يداً لا تقل لهيباً عن التي حدّثتنا عنها أسطورة أستيبان[٤٢] » (ص ٦٨٧) ، ويتفرّع من هذه المقارنة « إتفاق » فإيناس نفسها — الشبح المحتمل — لا تقف عند ذلك الحدّ بل تضيف فجأة : « أعجوبة ! شيطان ملائم أنزلق من الصنّاجات الى حزامي ... » (ص ٦٨٩) .

واتّبع فيليه دي ليل آدم[٤٣] الطريقة بعينها من قصّة « فيرا » : وفيهم ينصهر الجسد بالفكر فتبدو لهم أشكالهم مجرّدة » (ص ١٤٧) . « لا تزال الدّرر دافئة وتألقها لطيفاً كأنّه دفء الجسد [...] في تلك الليلة تألّقت عين الهرّ كأنّها هجرت منذ حين... » (ص ١٥٢) فنلاحظ هنا أن البعث الذي يهدف الكاتب للتعبير عنه قد قدّم في الحالتين بعبارة « كأنّ » (= فيدو) .

ويسلك موباسان نفس المسلك . ففي قصّة « جهّة الشعر »[٤٤] يعثر الراوي على خصلة من الشعر في درج سريّ لمكتب . ويتلو الإكتشافَ إحساس بأنّ خصلة الشعر لم تقصً وإنّما صاحبتها موجودة أيضاً . وتظهر حالة التجلّي هذه بالطريقة التالية : « شيء... يجذبك ، يحيّرك ، يسطو عليك كما يفعل وجه إمرأة » ثم : « ننظر لها (= التحفة) ونلمسها بعطف كأنّها من لحم ودمّ [...] وسنرمقها بحنان المحب » (ص ١٤٢) ؛ هكذا يتمّ الإستعداد للحبّ « غير العادي » الذي يكنّه الراوي للشيء الجامد أي لجمّة الشعر . ونلاحظ من جديد استعمال « كما » و« كأنّ » .

ونقرأ في أقصوصة «من يدري؟» : «تبدو مجموعة الشعر الكثّة كأنّها القبر الذي دفنت فيه بيتي» (ص٩٦) : هكذا نقحم مباشرة في أجواء الموت التي تكتنفها الأقصوصة. ونقرأ في مكان آخر منها : «تقدمت مثلها ولج فارس العصور الغابرة مرحلة من مراحل السحر» (ص١٠٤). وفي الحقيقة ما أن نقرأ العبارات السابقة حتى ندخل فعلاً عالم السّحر.

إن عدد الشواهد وتنوّعها يدلّنا على أن هذه الطريقة ليست سمة من سمات الأسلوب الفردي وإنما هي خاصّية مرتبطة ببنية الضرب الأدبي الذي يدعى «الفنطاسي» ؛ وان العلاقات التي لاحظنا وجودها بين الفنطاسي والإنشاء المجازي توضّح بعضها بعضاً. فإذا التجأ الفنطاسي إلى استعمال الصّور البلاغية باستمرار فلأنه وجد فيها مصدره ، ولأنّ الفوق طبيعي وليد اللّغة فهو في آن واحد ناتج عنها ودليل عليها : وبالإضافة إلى أنّ الهامات والشياطين لا وجود لها إلّا في الكلمات فإنّ اللغة وحدها هي التي تمكّن من إدراك ما هو غائب باستمرار أي أنّها تمكننا إدراك الفوق طبيعي ، وبالتالي يصبح الفوق طبيعي ، مثل الصّور البلاغية ، رمزاً من رموز اللّغة بينما تبقى الصورة — كما رأينا — أتمّ أشكال الصناعة اللفظيّة(٤٤).

٢ — ونستنتج مما سبق أن استعمال الإنشاء المجازي هو أحد سمات الخبر. ولنتناول فيما يلي عملية الأخبار أو بالأحرى مسألة الراوي(٤٥)؛ حتى نتمكّن من معالجة خاصيّة بنيويّة ثانية من خصائص القصص الفـنـطـاسي.

يلجأ الراوي في القصص الفنطاسي للحديث عادة بضمير المتكلّم «أنا». واستنتاجنا هذا يقوم على الملاحظة والتجربة وللتأكد منه يكفي أن نتصفّح الآثار الأدبيّة التالية : «الشيطان المحب» ، المخطوط الذي عثر عليه في سرقوسا» ، «أوديليا». «حكايات قوتيه وبو(٤٦)» ، «فينوسة الجزيرة» ، «إيناس دي لاسيرا» ، «أقاصيص موباسان» وبعض قصص هوفمان. أما الحالات الثانويّة فهي ، من أغلب الأحيان ، نصوص بعيدة ، من نواحي مختلفة ، عن الفنطاسي.

ولكي نفهم جيّداً هذه الظاهرة ينبغي أن نعود بالذاكرة إلى إحدى مقدماتنا المتعلّقة بوضع الإنشاء الأدبي : فبالرغم من أن جمل النّص الأدبي تصاغ عادة في

شكل إثباتي (٤٧). إلّا أنها ليست إثباتات حقيقيّة، أي أنها لا تخضع لشرط أساسي وهو «اختبار الحقيقة» (٤٨). فإذا استُهلّ كتاب بعبارة مثل: «كان جان في البيت مستلقياً على سريره»، فليس من حقّنا أن نتساءل إن كان الخبر صحيحاً أم خاطئاً: إذ لا يوجد مبرّر للتساؤل لأن اللّغة الأدبيّة لغة إتّفاق ولا يصحّ فيها إختبار الحقيقة: فالحقيقة تتمثّل في العلاقة بين الكلمات والأشياء المشار إليها (بالكلمات نفسها). أما الأشياء بذاتها فلا وجود لها في الأدب. ومن جهة أخرى يطالب الأدب بالصلاحيّة (٤٩)، أو ما يمكن أن نصطلح عليه بالتماسك الداخلي (٥٠): فإذا أخبرنا في الصفحة التالية من الكتاب نفسه عن عدم وجود سرير في بيت جان نستنتج من هذا الخبر أنّ النّص لا يقوم على التماسك الداخلي وأنّه يجعل من «عدم التماسك الداخلي» مسألة من مسائل موضوعه. أما «الحقيقة» فلا تقبل عدم التماسك الداخلي. وبالتالي ينبغي أن نتجنب الخلط بين مسألتي الحقيقة والمماثلة (٥١): الشعر وحده يرفض المماثلة. أما الأدب. كل الأدب فيخرج من فئة الخطأ والصواب. ويجدر بنا أيضاً أن نميّز في الأثر الأدبي نفسه بين: ١) ما يقدّم في النصّ على لسان كاتبه وهو يفلت من اختبار الحقيقة. ٢) وكلام الشخصيات وهو مثل الإنشاء اليومي قد يكون صحيحاً أو خاطئاً: فالقصص البوليسيّة تقوم باستمرار على الشهادة الباطلة لشخصياتها. وتزداد المسألة تعقيداً كلّما كان الراوي شخصيّة من شخصيات القصّة (= الراوي — شخصية) أي أنّه يستعمل الضمير «أنا»: فمن حيث أنّه راوية لا يخضع إنشاؤه لمبدأ «إختبار الحقيقة»، ومن حيث أنّه شخصيّة في القصّة فبإمكانه أن يكذب. ولقد استغلّت أغاتا كريستي هذا الدور المزدوج في قصّتها «إغتيال دوجي أكرويد» (٥٢) التي يدرك فيها القارىء أن الراوي يقوم في الوقت نفسه بدور شخصيّة من شخصيّات القصّة.

ونستنتج مما سبق أن الراوي المُمثّل يناسب مناسبة تامّة الأدب الفنطاسي؛ وهو أفضل من الشخصيّة العاديّة التي يمكنها أن تكذب بسهولة مثلما سترى ذلك في عدد من الشو. والراوي الممثّل أفضل من الراوي غير الممثل للسببين الإثنين:

أولاً: إذا روى الراوي الحدث الفوق طبيعي فهو يقحمنا مباشرة في العجيب إذ لا مبرّر للشكّ في أقواله، ولكننا نعلم أن الفنطاسي يتطلّب الشكّ، ولهذا السبب لا

نرى من قبيل الصدفة قدرة استعمال قصص «العجيب» لضمير المتكلّم (أنا) كما نشاهد ذلك في «ألف ليلة وليلة» وقصص بيرو وهوفمان والواثق[٥٣] فهي في غنى عنه ولا يحثّ عالمها الفوق طبيعي على الشكوك. أما الفنطاسي فيضعنا أمام معضلة: نصدّق أم لا نصدّق؟ بينما يحقّق العجيب هذه القرينة المستحيلة باقتراحه على القارىء في آن واحد أن يصدّق دون تصديق حقيقي.

ثانياً: (ويرتبط ما يلي بتحديد الفنطاسي نفسه) إن ضمير المتكلّم ـــ القاصّ يمكن القارىء من أن يماثل[٥٤] الشخصيّة القصصيّة لأنه ـــ كما نعلم ـــ ضمير مشترك بين الجميع. وحتى تتيسّر المماثلة ينبغي أن يكون الراوي إنساناً عاديّاً «وسطاً» فيجد فيه جميع القراء (أو أغلبهم) أنفسهم. فاستعمال ضمير المتكلّم يمثّل أسرع الوسائل للدخول في عالم الفنطاسي. وينبغي ألّا نعتبر المماثلة عملية نفسيّة فرديّة: فهي تصرّف آليّ للنّص أي أنها كتابة بنيويّة. ومما لا شكّ فيه أنه لا يوجد ما يمنع القارىء الحقيقي من أن يلزم الإبتعاد عن عالم الكتاب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونسوق فيما يلي بعض الأدلّة على نجاعة الطريقة المذكورة أعلاه: ينتج «التوتّر»[٥٥] في أقصوصة «إيناس دي لاسيرا» عن رواية الأحداث المبهمة من قبل الراوي الذي هو في آن واحد أحد أبطال الأقصوصة: فهو إنسان كغيره من الناس وكلامه موثوق به، وبعبارة أخرى. تكون الأحداث المبهمة في الأقصوصة أحداثاً فوق طبيعيّة ويكون الراوي طبيعياً. وتمثل هذه الحالة أجود الظروف لظهور الفنطاسي. وفي أقصوصة «فينوسة الجزيرة» (التي تنحو أكثر نحو الفنطاسي ـــ العجيب بينما كان **نودي** يميل أكثر إلى الفنطاسي ـــ الغريب في الأقصوصة السابقة) يدل ظهور الفنطاسي على أن الراوي كان يشاهد علامات الفوق طبيعي، مثل آثار العناق ووقع الأقدام على السلّم وخاصة إكتشاف الخاتم في غرفة النوم. فالراوي في «فينوسة الجزيرة» مثل عالم الآثار الموثوق به والملمّ بحقائق العلم. ويذكرنا الدور الذي يلعبه الراوي في الأقصوصتين السابقتين بدور واستن في قصص كونان دويل[٥٦] وبدور غيره من غرمائه: فهم مشاهدون أكثر من كونهم مكلّفين بدور معيّن؛ ويمكن للقارىء أن يجد نفسه فيهم. ويدلّنا ما سبق على أن الراوي ـــ الشخصية هو الذي يسّر عملية المماثلة في كل من «إيناس دي لاسيرا» و«فينوسة الجزيرة».

وهناك أمثلة أخرى تبرز الوظيفة الأولى التي استخلصناها والمتمثّلة في جعل الحدث المروي يبدو للقارىء حقيقيّاً دون أن يحمله على تقبّل الفوق طبيعي نهائياً. في فصل من قصّة «الشيطان المحب» يضمر فيه سوبرانو[٥٧] قواه السحرية نقرأ: «يرفع سوبرانو صوته منادياً: —«كلديرو ابحث عن غليوني وأشعله ثم آتني به». فما أن انتهى من إصدار أمره. حتى رأيتُ الغليون يختفي. وقبل أن أفكّر في كيفيّة إختفائه أو أن أسأل عن كلديرو الذي ينفّذ الأوامر عاد الغليون مشتعلاً وعادمُحدّثي إلى عمله» (ص ١١٠).

ونقرأ في أقصوصة «مجنون؟» لموباسان ما يلي: «كانت على مائدتي مدية أستعملها لفك أوراق الكتب. فمدّ يده نحوها وكأنها ترتجف: تقترب قليلاً قليلاً. وفجأة رأيت— نعم رأيت المدية نفسها ترتعش ثم تتحرّك فتتزحلق بهدوء وحدها على الخشب. نحو يده التي توقّفت لإنتظارها. وأصبحت المدية بين أصابعه. فأخذت أصيح من الذعر.» (ص ١٣٥).

ولم يساورنا الشكّ في كل من المثالين حول شهادة الراوي بل إنّنا شاركناه البحث عن تفسير عقلي للوقائع الغريبة التي حصلت. ونلخص النتيجة التي نخرج بها من قراءةقصّة بوتوكي[٥٨] في أن الشخصية القصصيّة بإمكانها أن تكذب. أما الراوي فينبغي ألّا يكذب. وتوجد في قصّة بوتوكي روايتان للحدث التالي: «الليلة التي أمضاها ألفونس مع ابنتي عمّه»: الأولى. رواية ألفونس وهي تحتوي على عناصر فوق طبيعية. والثانية. رواية باشيكو الذي يشاهد ابنتي العمّ تتحوّلان الى جثتين. أما رواية ألفونس فقطعاً صحيحة بينما رواية باشيكو فلا بدّ أن تكون خاطئة مثلما يعتقد ذلك ألفونس نفسه (وندرك من سياق القصّة أنه فعلاً على حقّ) فربما رأى باشيكو رؤيا أو كان مجنوناً... ولا ينطبق هذا الإحتمال على ألفونس لأنه يقحم باستمرار في الحالة «الطبيعية» للراوي.

وتصوّر أقاصيص موباسان مختلف درجات الثّقة التي نوليها للروايات. ويمكن أن نميّز منها درجتين وذلك حسب وجود الراوي خارج القصّة أو داخلها أي أن يكون أحد عواملها الأساسيين: وهناك احتمالان إذا وجد القارىء خارج القصّة: إما أن يتمكّن من جعل أقوال الشخصيّة القصصيّة أقوالاً حقيقية أو لا يمكنه أن يجعلها

حقيقيّة : ففي الحالة الأولى تصبح الرواية أكثر إقناعاً مثلما نرى في المقطع المأخوذ من رواية «مجنون؟» ، وفي الحالة الثانية — العكسية — يلتجىء القارىء إلى تفسير الخارق بأنه ضرب من الجنون مثلما حصل في قصّة «جمّة الشعر» وفي قصّة «هورلا» (الرواية الأولى منها) ، خاصّة وأنّ الإطار الدائم الذي تجري فيه الرواية هو مستشفى الأمراض العصبيّة.

ويجعل موباسان في أجود أقاصيصه الخارقة (مثل : هو؟ ، الليلة ، الهورلا ، من يدري) الراوي بطل القصّة ، وهي طريقة قد اتّبعها إدغاربو ومن سار على منواله ، ويكون التأكيد فيها على إسناد الإنشاء إلى الشخصية القصصيّة وليس إلى المؤلّف : فيصبح كلام الشخصيّة القصصيّة محلّ شكّ . وبإمكاننا أن نعدّ جميع الشخصيات مجنونة ولكننا في الوقت نفسه نمنحها ثقة متناقضة لأنها لم تقحم في إنشاء يتعارض مع إنشاء الراوي . علماً بأنّه لا يقال لنا إن الراوي يكذب بل إن إحتمال كذب الراوي يفاجئنا من ناحية بنية القصّة . ولأنّ الراوي يمثل في آن واحد شخصيّة قصصيّة فتبقى امكانية الكذب محتملة : وهذا الإزدواج هو مصدر حيرة القارىء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونستنتج مما سبق أن الراوي الممثّل يلائم الفنطاسي لأنّه ييسّر المماثلة الضرورية بين القارىء والشخصيات وأن إنشاء الراوي يتميّز بوضعيّة غامضة ، وقد استغلّ المؤلفون هذه الوضعية بالتركيز ، كل حسب طريقته ، على أحد مظاهرها : فالإنشاء الذي يُنسب للراوي يظل خارجاً عن اختبار الحقيقة ، أما المنسوب للشخصيّة القصصيّة فينبغي أن يخضع لإختبارها.

٣— تنتمي السّمة الثالثة لبنية الأثر الأدبي التي نحن بصدد دراستها لصيغته النحوية — التركيبيّة . وقد استرعى هذا المظهر من الرواية الفنطاسية انتباه النقّاد فأطلقوا عليه اسم «تركيب» [٥٩] أو «بنية» — بالمعنى الضيّق للكلمة — [٦٠] . ونجد عنه دراسة وافية في الفصل الذي خصّه به بنزولت في كتابه حول «الفوق طبيعي في الخيال» [٦١] . ونلخّص فيما يلي بإيجاز نظرية بنزولت . يقول : «يمكن أن نرسم بنية القصّة النموذجية للأشباح في شكل خطّ تصاعديّ يؤدّي إلى قمّة قصوى تتمثّل بدورها في ظهور الشبح» (ص ١٦) . «ويسعى جلّ المؤلفين إلى الوصول إلى

مستوى من التدرّج باتّجاه القمّة القصوى أولاً بطريقة غير واضحة ثم بطريقة مباشرة أكثر فأكثر» (ص ٢٣). ونظرية «العقدة» في القصص الفنطاسي ناتجة في الواقع عن نظرية بو التي اقترحها بشأن الأقصوصة بصفة عامة. فحسب بو تمييز الأقصوصة بوجود تأثير وحيد يتمركز في آخر الحكاية بالمشاركة الضرورية لجميع عناصر الأقصوصة في إحداث ذلك التأثير: «في كل أثر أدبيّ ينبغي أن تنحو كل كلمة مكتوبة، بصفة مباشرة أو غير مباشرة، الى تحقيق الهدف المحدد مسبّقاً» (إيكنبوم، ص ٢٠٧) (٦٢).

وهناك شواهد كثيرة تؤيّد هذه القاعدة: في قصّة «فينوسة الجزيرة» لماريميه يكمن التأثير النهائي — أو القمّة القصوى على حدّ تعبير بنزولت — في عودة الحياة الى التمثال. ومن بداية الأقصوصة تهيئنا جزئيات عديدة لهذا الحدث. وتشكّل الجزئيات من ناحية الفنطاسي تدرّجاً تامّاً: فلقد شاهدنا في الصفحات الأولى من «فينوسة الجزيرة» أن أحد الفلاّحين يذكر للراوي اكتشاف التمثال ويصفه كأنه مخلوق حيّ (=إنّه شرير، إنّه ينظر إليك بحدّة). ثم يصف مظهره الحقيقي ليقودنا الى الخاتمة التالية: «إنّها فكرة وهميّة تذكّر بالواقع، بالحياة». وتتطوّر في الوقت نفسه بقيّة موضوعات الأقصوصة: مثل: الزواج المدنّس والأعضاء الجنسيّة للتمثال ثم الخاتم الذي تركه ألفونس صدفة في إصبع التمثال ولم يعد قادراً على انتزاعه». «لقد ضمّت الفينوسة أصابعها»، كما يقول ألفونس الذي يختم قائلاً: «يبدو أنّها زوجتي». وانطلاقاً من هذا المواضع يجابهنا الفوق طبيعي رغم أنه يبقى خارج محيط إدراكنا: «الأقدام تقرع السلّم»، «السرير الذي كسر خشبه»، «الآثار التي على جسد ألفونس». «الخاتم الموجود في غرفة ألفونس». «بعض الأقدام التي تركت أثراً عميقاً في الأرض». «رواية الزوجة» وأخيراً «الدليل على أن التفسير العقلي غير مقنع». فقد تمّت تهيئة الظهور بعناية فائقة واتبعت عودة الحياة الى التمثال منحى تدريجيّاً منتظماً: في مستهلّ الأقصوصة بدا التمثال كأنّه مخلوق حي» ثم صرّحت إحدى الشخصيات بأنّ التمثال قد ضمّ أصابعه. وفي النهاية يقتل التمثال الشخصيّة نفسها.

وتتطوّر قصّة «إيناس دي لاسييرا» حسب تدرّج مماثل: بيد أنه توجد

أقاصيص لا تتبع نفس التدرّج : ففي « الميّتة المحبّة » لغوته نلاحظ نوعاً من التدرّج نحو حدوث أوّل ظهور لكلار يموند[٦٣] في الحلم. ولكن بعد هذا التدرّج غير الجيّد تصبح الأحداث غير فوق طبيعية ويوافق الحلّ النهائي تفكّك جثمان كلار يموند. ويصدق هذا على بعض أقاصيص موباسان: ففي « الهورلا » لا تحتلّ القمّة القصوى نهاية الأقصوصة وإنما تحدث مع أول ظهور. وتقدّم أقصوصة « من يدري؟ » تنظيماً مغايراً « لا توجد فيها تهيئة للفنطاسي قبل ظهور المفاجىء (وما يسبق الظهور هو عبارة عن تحليل نفسي غير مباشر للراوي). ثم يقع الحدث: « يغادر الأثاث البيت وحده » ومن جديد يختفي العنصر الفوق طبيعي مدّة من الزمن. ثم يعود فيظهر بضعف عندما يُكتشف الأثاث في محلّ بيع الأثاث القديم ويقوى قبيل النهاية عندما يرجع الى البيت. ولا تنطوي النهاية في حدّ ذاتها على أي عنصر فوق طبيعي ورغم ذلك يحسّ القارىء بأنها تمثّل القمّة القصوى. ولقد أشار بنزولت في دراسته السابقة الذكر الى تركيب مماثل وختم كالآتي: « يمكننا أن نمثّل بنية هذه القصص لا بشكل الخطّ التصاعدي العادي الذي ينتهي الى القمّة القصوى الوحيدة وإنّما بشكل خطّ مستقيم أفقيّ يستمرّ ثابتاً ـــ بعد أن تصاعد في البداية ـــ على مستوى قريب من القمّة القصوى العاديّة » (ص ١٢٩). إن بنزلت يقوّض بحكمه هذا شمولية القانون السابق ؛ وتعليقاً على حكمه نكتفي هنا بالإشارة إلى الإتجاه المشترك عند النقّاد الشكليّين لتمثيل بنية الأثر الأدبي حسب شكل فضائي.

وتؤدّي بنا التحاليل السابقة الى النتيجة التالية : تُوجد فعلاً سمة مميّزة للقصص الفنطاسي، وهي سمة ضرورية وأشمل من التي أشار إليها بنزولت في البداية : وهي ليست التدرّج. وينبغي أن نفسر الآن العلّة في كون هذه السمة ضرورية للضرب الأدبي : الفنطاسي.

فلنعد مرّة ثانية لتحديدنا للفنطاسي : « يشمل الفنطاسي بخلاف غيره من الأضرب الأدبيّة، عدداً من الإشارات حول الدّور الذي يلعبه القارىء ». ولا نقصد بقولنا هذا أن ننفي وجود هذه الإشارات في بقيّة النصوص الأدبيّة. ولاحظنا كذلك أن هذه الخاصيّة مقرونة بصفة عامّة بعملية الأخبار كما هي ممثّلة في النصّ نفسه. ومن ناحية أخرى، يوجد عنصر هام يدخل في تركيب عملية الإخبار : وهو

«زمنيّته»(٦٤) . فكلّ نص أدبيّ يحمل إشارة تدلّ على زمن إدراكه. غير أن القصّة الفنطاسية التي تبرز جليّاً عملية الإخبار تنصّ أيضاً على زمن القراءة وهو زمن يتميّز ــ حسب الإتفاق ــ بأنّه غير رجعيّ: وبعبارة أخرى، يبدو أن كل نصّ يشتمل على إشارة ضمنيّة تنصّ على ضرورة قراءته من بدايته إلى نهايته، أي من أوّل صفحة في الكتاب إلى آخر صفحة منه؛ ولا نعني أنه لا توجد نصوص تضطرّنا الى تعديل هذا النظام (الإتّفاقي)، ولكن يتخذ كل تعديل معنى خاصاً إذا أخذنا بعين الاعتبار الإتفاق القائل بأن القراءة تكون من اليسار الى اليمين (والعكس بالنسبة للنصّ العربي. م). ويُعدّ فنطاسياً الضرب الأدبي الذي يقر أكثر من غيره هذا الاتفاق.

فالرواية العادية (=غير الفنطاسية)، مثل رواية بلزاك، تقرأ من بدايتها الى نهايتها. فإذا قرأنا الفصل الخامس قبل الرابع منها تكون الخسارة أقل بكثير من التي تحصل مع قصة فنطاسية؛ لأنّ المعرفة المسبقة بنهاية القصّة الفنطاسية تبطل دورها القصصي ولا يعود القارىء قادراً على أن يتتبّع تدريجيّاً علمية المماثلة التي هي بمثابة الشرط الأوّل للفنطاسي. ولا تتطلب عملية المماثلة بالضرورة التّدرّج الذي ينطوي في حدّ ذاته على فكرة الزمن: ففي «الميّتة المحبّة» و«من يدري؟» يوجد الزمن غير ــ الرجعي دون تدرّج. وفي هذا تفسير للانطباعات المختلفة التي تحصل عند القارىء كلما أعاد قراءة القصّة الفنطاسية: فإعادة القراءة تبطل عملية المماثلة وبالتالي تصبح القراءة الثانية قراءة نقدية(٦٥) تجعل القارىء يستخرج طرق الفنطاسية في التأثير بدل أن يتأثّر بجماله. وقد أدرك نودي هذه الخاصيّة ولذا وضع على لسان الراوي في نهاية «إيناس دي لاسييرا» هذا القول: «لست قادراً على جعلها (القصّة) أكثر تشويقاً فتسمع مرّتين» (ص ٧١٥).

ونشير أيضاً إلى أن القصص الفنطاسي لا ينفرد بالتأكيد على زمن إدراء الأثر الأدبي، فالقصّة البوليسيّة ذات «العقدة» تولي هذا الزمن إهتماماً أكبر: فوجوب إكتشاف الحقيقة في القصّة البوليسيّة يجعلنا إزاء سلسلة محكمة يستحيل تغيير ترتيب حلقاتها: لهذا السبب أيضاً ــ وليس لإحتمال وجود ضعف في الكتابة ــ لا نعيد قراءة القصّة البوليسيّة. ومن جهة أخرى، يبدو أن «النكتة»(٦٦) تخضع هي

الأخرى لقيود مماثلة. والوصف الذي وضعه فرويد لها ينطبق تقريبا على جميع الأضرُب الأدبية ذات «الزمنيّة» المؤكّدة. فالنكتة تتميّز بأنّها «لا تحقّق تأثيراً كاملاً في السامع إلا إذا أدرك جمال التجديد فيها بل إلّا إذا فاجأته. ويبدو أنّ مصدر المفاجأة في النكتة — وهي الخاصيّة المسؤولة عن الحياة العابرة للنكت وعن وجوب خلق الجديد منها باستمرار — يكمن في أنّ المفاجأة لا تنجح بطبيعتها مرّتين. فعندما نعيد قولها للمرة الثانية فما يقود انتباهنا هو تذكّر روايتها الأولى» (٦٧). وتُعدّ المفاجأة حالة من حالات الزمنية غير — الرجعيّة: هكذا نلاحظ أن التحليل المجرّد للصّيَغ الفعليّة يمكننا من كشف الغطاء عن صلات قرابة حيث لا يمكّن الانطباع الأوّل من مجرّد حدسها.

ترجمة: د. **عبد الرحمن أيوب**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اشارات

1. fiction.
2. sens littéral
3. أي عندما تعرّض تودوروف بالتحليل للأضرب الأدبيّة وللفنطاسي من الفصلين الأول والثاني من الكتاب (راجع النص الفرنسي. ص٧ — ٤٦)
4. système.
5. Cuvier.
6. répercussions
7. P. Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, London, Peter Nevill, 1952.
8. roman noir.
9. signifiant.
10. la raison structurale.
11. syntaxique.
12. aspect sémantique.
13. unité structurale.
14. l'énoncé.
15. l'énonciation.
16. discours figuré.
17. surnaturel.
18. figures rhétoriques.

19. le merveilleux hyperbolique.
20. image figurée.
21. W. Beckford, *Vathek et les Episodes*, Paris, Stock, 1948.
22. 78-79.
23. exagération.
24. المصدر السابق. 80-81.
25. المصدر السابق. 84.
26. المصدر السابق. 87.
27. Vera.
28. Potocki.
29. Laudulphe de Terrara, 94.
30. l'origine de l'élément surnaturel.
31. diachronique.
32. synchronique.
33. étymologique.
34. fonctionnelle.
35. idéomatique.
36. Le Nez dans *"Onze histoires fantastiques"* de Maupassant.
37. Mérimée, Lokis et autres contes, Paris, 1964.
38. يستعمل تودوروف هنا كلمة «لوحة» بدل «التمثال».
39. formule modalisante.

نجد في قاموس «الألسنية» تحت مصطلح Modalisateur(s) ما يلي: الوسائل التي يعتمدها المتكلّم لإظهار الكيفية التي يرغب بها إصدار خبره. ومن بين هذه الوسائل. العبارات مثل: «يمكن. دون شك. كما أعتقد. في رأيي...» التي تشير الى أن المتكلم لا يتحمل الخبر كليّاً. وأن الزعم لا يتعدّى العلاقة بين المتكلم وإنشائه: راجع.

Dictionnaire de linguistique, éd. Larousse 319 Paris, 1973.

40. Nodier, "Inés de las Sierras," dans "Contes", Paris, 1963.
41. légende.
42. Estéban, Sergy.
43. Villiers de l'Isle-Adam, *Contes fantastiques*, Paris, 1965.
44. la littéralité.
45. Narrateur.
46. Gautier, Poe.
47. la forme assertive.
48. l'épreuve de vérité.
49. validité.
50. cohérence interne.
51. représentation.
52. Aghata Christie, *Le meurtre de roger Ackroyd*.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

53. Perrault, Hoffmann, Vathek.
54. identification.\ (بمعنى الفصل s'identifier كما يفهم ذلك من السياق)
55. suspense.
56. Watson, Conan Doyle.
57. Sobrano.
58. Potocki
59. composition.
60. structure.
61. Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, London, 1952.
62. B. Eikhenbaum, "*Sur la théorie de la prose*", in: Théorie de la littérature, Paris, 1965.
«حول نظرية النثر» مستخرج من «نظرية الأدب»، باريس ١٩٦٥
63. Gautier, "*la morte amoureuse*", "Clarimonde"
64. temporalité.
65. ,éta-lecture.
66. mot d'esprit.
67. Freud, *Le Mot d'esprit dans ses relations avec l'inconscient*, Paris, 1953.
«النكتة وعلاقاتها باللاشعور» . ص (177 -176)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جنون اتّهام الآخر
كما يتجلّى عند صادق العظم

— ١ —

«كذلك **نجد أنّه** عندما يتناول مفكر وشاعر مثل أدونيس — الذي تحوّل مؤخّراً **إلى داعية من دعاة الاستشراق الاسلاماني** المعكوس — الثورة في **إيران ، لا يرى في** انتفاضة الجماهير الإيرانيّة **وكفاحاتها** وتضحياتها **أكثر من مجرّد عودة الإسلام إلى تأكيد ذاته وقوّته** ، أي مرّة أخرى يبقى حاضره خاضعاً لتقليد ماضيه ، لأنّ هذا الكلّ الإسلامي **لا يتحرّك تطوريّاً** ، كما رأينا ، بل دوريّاً حيث يغيب ثمّ يعود ، ينحسر ثمّ يمتد ، يكمن ثمّ يظهر ، وفي التّحليل الأخير **يبقى هو هو لأنّه قائم** بمعزل عن الاقتصاد والصّراع الاجتماعي والمصالح الطبقيّة وما شابه ذلك...»

(الحياة الجديدة ، العدد ٣ ، كانون الثاني/ شباط ، ١٩٨١ ، ص ٣٩)

في هذا المقطع أربعة أحكام قاطعة هي التي تشير اليها العبارات المثبتة بالأسود ، وهي أحكام **إنشائية** ، لا تستند إلى أيّ دليل . وهذا مما يسمح بوصفها أنها اختلاق ، أو أنها ليست إلا نوعاً من الهَذَر . وسنرى ما يؤكّد ذلك فيما يتبع .

— ٢ —

«... بناءً على ذلك لا يجد أدونيس أيّ حرج في مناقشة الثورة الإيرانيّة وإسداء النّصح لها بلغة إسلام القرون الماضية والبعيدة (...) أي بلغة نظرية ولاية الفقيه . كتب أدونيس ، قائلاً : «وبديهيّ أن سياسة النبوّة كانت تأسيساً لحياةٍ جديدة ، ونظام جديد ، وأن سياسة الإمامة ، أو الولاية اهتداءٌ بسياسة النبّوة ، أو هي إيّاها — استلهاماً ، لا مطابقة . ذلك أنّ لكلّ إمامة أو ولاية عصراً خاصاً ، وأنّ لكل عصرٍ مشكلاته الخاصة . هكذا تكمن أهميّة سياسة الإمامة ، بل مشروعيتها في مدى طاقتها على الاجتهاد لاستيعاب تغيّر الأحوال ، وتجدّد الوقائع ، بهدي سياسة النبوّة» .

وطريفٌ هنا أن يقارن القارىء هذا الخطاب الأدونيسي المشائخي... الخ»

(المصدر السابق نفسه ، ص ٤٠)

أوّلاً — إنّ صادق العظم يجتزىء هذه الفقرة من سياقها العام في مقالةٍ نُشرت حول الثورة الإيرانية بعنوان : «انطلاقاً من فرح النصر الأولي : شيءٌ منَ القلق والخوف (النهار العربي والدولي ، ٢٦ شباط (فبراير) ١٩٧٩ ، السنة الثانية ، العدد الخامس والتّسعون) ، وأعيد نشرها في «مواقف» ، عدد ٣٤ ، شتاء ١٩٧٩ . في هذه المقالة أناقش الثورة الإيرانية (ما العيب أو الخطأ في مناقشة أيّ موضوع ؟) ، مؤكّداً على أزمة هذه الثورة ، الكامنة في داخلها ذاتها ، وهي : **عدم إمكانية بناء دولة حديثة على الدين** . وعدم الإمكان هذا أعبّر عنه ، بشكلٍ صريح ، أكتفي بإيراد بعض الفقرات والجمل التي تفصح عنه :

أ — هل سياسة الإمامة ، بهذا المعنى ، وفي هذه الأزمنة ، ممكنة عملياً ، وكيف؟ (ص ١٥٨) .

ب — ليس الجوهريّ أن «نصنع» الثورة ، بل الجوهري كيف «نعيشها» ونستخدمها . كيف نبقي الثورة وسيلة لخدمة الإنسان ، لتفجير طاقاته ، لتهيئة الإمكانات القصوى لتفتحه وتحرّره؟ وكيف نلائم بين ضرورات النظام — المؤسّسة وضرورات الحرية — الإبداع ؟هل تنجح الثورة الاسلامية الايرانية في هذا ، وكيف؟ (ص ١٥٨) .

ج — إذا كانت الثقافة في المجتمع مبدأ كشف وتنظيم ، أي مجموعةً من التّصورات والقواعد والدّلالات تجدّد هذا المجتمع من ناحية ، ويتعرّف بها وفيها على شخصيّته وعلى العالم ، من ناحية ثانية ، **فإن التّنظيم لا يكون حيّاً وفعّالاً ، إلاّ إذا كان استجابةً لشروط هذا المجتمع ، الاقتصادية والاجتماعية** . وهذا يعني أنّ الثقافة الحيّة هي التي تحقق مثل هذه الاستجابة ، وأنّ بين الثقافة وتلك الشروط **علاقة جدلية** : تأثير وتأثر ، تغيير وتغيّر . وتنشأ أزمة الثقافة من الاختلال في هذه العلاقة . **وهذا ما تعانيه الثقافة الإسلامية بعامّةٍ ، والثقافة الإسلامية — العربية ، بخاصة** . فالمجتمع الإسلامي — العربي ، وهو ما يهمني هنا ، مباشرةً ، يعيش شروطاً اقتصاديّةً — اجتماعية — سياسية **تختلف جذرياً عن الشروط التي كان يعيشها في عصر سياسة النبوّة** (...) ومن هنا تكشف الثورة الإسلامية الإيرانية عن أمرين متلازمين : الأول هو **ضرورة إعادة النظر في معنى الثقافة الموروث** ، والثاني هو **ضرورة إعادة النّظر في معنى العلاقة بين الثقافة والسياسة ، من جهة ، وبينها وبين العالم المتغيّر ، من جهة أخرى** .

من الناحية الأولى ، لا بدّ من التوكيد على أنّ الثقافة ، بمدلولها الخلاّق ، هي **طاقة المجتمع على أن يتجدّد باستمرار** . ومن الناحية الثانية ، لا بدّ من التوكيد على أنّ العمل الثقافي لا ينفصل عن العمل السياسي ، وأنّ النضال الثقافي ، إنما هو ، في جوهره ، نضالٌ سياسي .

كيف ستواجه ثورة إيران ، بما هي ثورة — دعوة ، هذه المسائل؟ ما النّموذج الذي ستقيمه على أرضها ذاتها؟ هل ستجعل من وحدة الثقافة والسياسة امتداداً ،أو شكلاً آخر للوحدة بين الولاية والنظام ، أو الإمامة والسياسة؟ وكيف ستواجه آنذاك مشكلة الحريّة — المشكلة الإنسانية بامتياز؟ أم أنها ستكتفي بأن تجعل من وحدة الإمامة والسياسة مجرّد وسط ، أو مناخ إسلامي — ثقافي ، تتفتّح في سمائه الزّهور كلّها؟»

(مواقف ٣٤، ص ١٥٩ — ١٦٠)

ثانياً — إن صادق العظم لا يعرف أن يقرأ حتّى ما يَجْتزئه . وفي المقاطع التي أثبتّها من المقالة المشار اليها ، ما يؤكّد هَذْرَه الذي أشرت اليه أيضاً .

— ٣ —

«... ولا يكتفي أدونيس بهذا القدر من التبعيّة لميتافيزيقا الاستشراق وإبستمولوجيته، والنتائج المترتبة عليها، بل نجده يعيد إنتاج رفض هاملتون جيب لجميع العناصر التي يرى أنها تهدّد وحدة الكل الاسلامي وتماسكه واستمراريته وهويّته برفضٍ إضافيّ من عنده «للقومية والعلمانيّة والاشتراكيّة والماركسية والشيوعية والرأسمالية»، بسبب مصدرها الغربي، وتأثيراتها السلبية على بنى الاسلام الدّاخلية الموروثة. كذلك يعيد إنتاج أسطورة الخصائص مقلوبةً لصالح تفوّق الشّرق بروحانيّته على الغرب. يؤكّد أدونيس أن «خصوصيّة الغرب هي التّقنية، لا الابداع». ويحدّد الخصائص التي يتّصف بها الغرب وفكره «بالنّظام والنّسق والمنهج» في مقابل خصائص الشرق وفكره التي تتألف بالإضافة الى الابداع من: «السّحر، التخييل، اللاّنهاية، الباطن، الانخطاف، الإشراق، الشطح، النبوّة، الرؤيا، الحلم، العُجابيّة، الكشف... الخ». وعند المقارنة والمفاضلة بين الشرق والغرب، وخصائص كلّ منهما، يتعصّب أدونيس لشرقه تماماً، كما يتعصّب السّواد الأعظم من المستشرقين لغربهم، فيرى أنّ الفكر الغربي يُرسي الواقع في أفق المادّة، في حين يرسيه الفكر الشرقي في أفق الوحي. ومن يتجرأ عندنا في هذه الأيام على تفضيل المادّة على الوحي؟»

(الحياة الجديدة، ص ٤٢)

إنّ أقلّ ما يمكن أن يوصف به كلام صادق العظم، هنا، هو تزويرٌ محض، بنيّة سيّئة عامدة يكشف عنها، خصوصاً، تساؤله الأخير. وهو كأيّ تزوير، لا مُستند له. وإليكم الوقائع، مأخوذةً من المقال الذي بنى أحكامه على جُملٍ منه اجتزأها وعزلها عن سياقها. والمقال هو بعنوان «بيان الحداثة» (مواقف ٣٦، شتاء ١٩٨٠). وسأكتفي بايراد القليل مما يكفي لكي يدحض أحكامه:

أ— «نأتي الآن إلى القضيّة الثانية، قضية التعارض: شرق/ غرب. في الأصل لا «غرب»، لا «شرق». في الأصل الإنسان، سائلاً، باحثاً، (...) الانفصال الى «شرق» و«غرب»، في الشكل **الراهن**، معنى: صورته «التديّن»، وأساسه التّسيّس— التعيّش، أي الاستعمار. ومنذ الحروب الصليبيّة، تمّ الانفصال، وبدأ يأخذ شكله الأمبريالي— الرأسمالي مع توسّعات «النهضة» الأوروبية» (ص ١٤٩).

ب— «في الرّاهن، تاريخيّاً، يستسلم الفكر الغربي لشيطان التقنية. أما «الفكر الشرقي» (العربي— الإسلامي)، فإنه يستسلم لشيطان الاستبداد، تقليداً أو نظاماً. **كلاهما في** حالة «استقالة»، استقالة من سؤال الوجود والمصير. استقالة من «المبدأ» و«الأصل»، وانخراط في الآلة وأشيائها.

لكن، هناك يقظةٌ ما في الغرب: أعظم ما في الفكر الغربي اليوم هو «**تفكيك**» الغرب. (...) استمرار الانحطاط في «الفكر الشرقي» (العربي— الاسلامي) عائد الى أنه ليس إلا اسقاطاً تقنيّاً— أي إلى أنه ليس إلاّ سقوطاً. وهذا السقوط يزداد بقدر ما تتزايد الهيمنة التقنيّة (الأمبريالية)— «الغربيّة». يبدأ هذا الفكر بتفكيك ذاته، أو لا يكون أبداً.

(...) في الواقع الرّاهن: «الغرب» هو الشكل، وحشيّاً، يبحث عن لطافة المعنى. أمّا «الشرق» فهو المعنى، وحشياً، يبحث عن لطافة الشكل. وجهان لمشكلةٍ واحدة. **أخوان** يبحثان. (ص ١٥١).

ج— «لنلاحظ ثالثاً، في ضوء ما تقدّم— أي في ضوء الماضي والحاضر، أنّ التعارض شرق/ غرب،

وبتحديدٍ أخصّ: شرق عربي — إسلامي / غرب أوروبي أميركي، ليس **تعارضاً من طبيعة حضارية**، خصوصاً أنّ في الغرب أنواعاً كثيرة من الغرب أكثر انحطاطاً من أي انحطاطٍ مشرقيّ، وأنّ في الشرق أنواعاً كثيرة من الشرق أكثر تقدّماً من أي تقدّم غربيّ.

الاسلام نفسه في طليعة ما يؤكّد لنا ذلك. فهو، في جوهره، أو كما أفهمه، على الأقلّ، **ليس شرقيّاً ولا غربيّاً**، وإنما هو كونيّ. والمسلم إذن لا يجزىء العالم إلى شرق وغرب، شمالٍ وجنوب، في ممارسة الإسلام ديناً وثقافة، وإنما يتّجه إلى الكون كلّه، إلى البشر جميعاً كوحدة إنسانيّة» (ص ١٥٣).

د — (...) التوكيد على أنّ التّعارض شرق/ غرب، حدث عارض، وأنه من مستوى إيديولوجي — استعماريّ، وأننا حين نرفض الغرب اليوم **لا يجوز أن نرفضه إلاّ على هذا المستوى. أما إبداعاته الحضاريّة فيمكن أن نأخذها، بخصوصيتنا الحضارية**، تماماً كما فعل هو، بالنسبة إلى ما أخذه عنّا سابقاً.

وانطلاقاً من ذلك، يجب أن نعترف أن ما أنتجه أسلافنا في الماضي ليس كلّه قادراً على الإجابة عن مشكلاتنا الرّاهنة، أو إفادتنا في التغلّب عليها.(...) **كذلك يجب أن نعترف أنّ في الغرب إبداعاتٍ تجيبنا عن كثير من مشكلاتنا، وأنّ** ما ينقله إلينا ليس كله خالياً من الحق. دون هذا الوعي، **قد ينقلب هذا التعارض** الإيديولوجي — السياسي، إلى تعارض ثقافي حضاريّ. **وليست إرادة الوصول إلى هذا التعارض الأخير، سواء جاءت من جهة الغرب أو من جهة الشرق**، قصداً أو عفواً، **إلا إرادة المحافظة على استمرار مقولة «التفوّق الغربيّ»، أي استمرار** الثنائية الزّائفة: غرب متحضّر/ شرق متخلّف، واستمرار مشكليّة ثقافيّة زائفة تهيمن علينا... (...) وفي **أفق** هذا الوعي يصح أن نقول إن الحداثة، مبدئياً، ليست غربية أكثر مما هي عربيّة. وإذا كان ثمّة تفاوتٌ بين الغرب والشرق في ممارستها التطبيقية، فإنه فَرقٌ في الكمّ لا في النوع. **وظنّي أنّ هذا التفاوت هو ما ينبغي أن يدفعنا أساسيّاً الى أن نعيد النظر**، بشكلٍ نقدي شاملٍ وجذري، **في ماضينا المعرفي وحاضرنا على السواء**.

هل يمكن أحدنا اليوم أنّ يعرف عالمه الذي يعيش فيه **بالمعرفة التي أنتجها الغزالي أو ابن سينا، مثلاً؟ أو هل يمكنه أن يقارب الأشياء والأفكار، المقاربة نفسها التي نراها عند زهير بن أبي سلمى، أو أبي العتاهية؟**... الخ.

(المصدر نفسه، ص ١٥٤ — ١٥٥)

• • •

يتّضح من هذه المقاطع أنّ صادق العظم قرأ المقال بهواه الشخصي، واجتزأ منه ما لاءمَ هذا الهوى. ولذلك جاءت أحكامه تشويهاً وتزويراً. والآن أودّ أن أختتم بالتساؤلات التالية:

أوّلاً — ألا يبدو جليّاً، في هذه الفقرات المأخوذة من المقال (وحبّذا لو يعود القارىء فيقرأه بكليته) أنني، حين أتكلّم على الشّرق أو الغرب أو الاسلام، لا أتكلّم عليها **كمطلقات**. أو كماهيّات. وإنّما أتكلّم عليها **كمستويات ومفهومات إيديولوجية**.

كيف إذن استطاع صادق العظم أن يقول عنّي إنني «إسلامانيّ». «وإنني» روحانيّ شرقيّ»، وإني «أرفض الماركسية والعلمانية... الخ»؟

ثانياً — أين إذن «الخطاب المشانخيّ»، وأين وجد التناقض بين ما أقوله هنا وما قلته في مجلّة **«مواقف»**، عدد ٦، **١٩٦٩**؟ كما يزعم (الحياة الجديدة: ص ٤) كنت أظنّ أن صادق العظم جديرٌ بأن يعرف أن حركة الفكر عند المفكّر ليست سِلْكاً حديدياً، وإنما هي **بؤرةٌ مشعّةٌ** تتوهّج منها تنويعاتٌ وامتداداتٌ على مختلف القضايا.

ثالثاً — كيف قرّر أنني أنفي العوامل الاقتصادية في تفسير التاريخ العربي — الإسلامي؟ كنت أظنّ أنّه جديرٌ أيضاً بأن يُدرك أنني لا أنفيها — وإنّما أجعل منها عنصراً بين العناصر المفسّرة. وإذا كنت أشدّد على عنصر الدّين في هذا التّفسير، وأعطيه الأوليّة — فلأن هذه الأوليّة **إيديولوجيّة**، ولأنّ البُنْية المهيمنة الغالبة على المجتمع العربي، ثقافةً وسياسةً واجتماعاً، هي، كما أرى، بنية دينيّة؛ وهي، من **حيث أنّها كذلك، لا تزال أكثر العناصر القادرة على أن تضيء لنا التاريخ العربيّ، والحياة العربيّة**. وضمن هذه الحدود أقول إنّ الدّين (الذي هو إيمانٌ وعمل، بحسب الإسلام — أي نظرٌ وتطبيقٌ لا ينفصلان) لا يزال في المجتمع العربيّ **المحرّك الأكثر تأثيراً** في حياة المسلم — **العربيّ**، ومن الخطأ، استطراداً، أن نسمّي إسلام الثورة الإيرانية **بأنه مجرّد**«اسلام سياسيّ»، كما يفعل أنور عبد الملك، مثلاً، الذي كانت بعض آرائه في هذا الصّدد، منطلقاً للمقالات الثلاث التي كتبتها حول الثورة الإيرانية.

الخلاصة أنني قد أكون قسوت على صادق العظم لكنّها قسوة الصّديق الذي فُوجيء بما كان لا يتوقّعه، فكريّاً، من صديقه. خصوصاً، أنني اخشى أن يصيبه المرض «الثقافيّ» الشائع، والذي أسمّيه **«جنون اتّهام الآخر»**، أو بتعبير أوجز: «هوس الاتّهام».

أدونيس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com